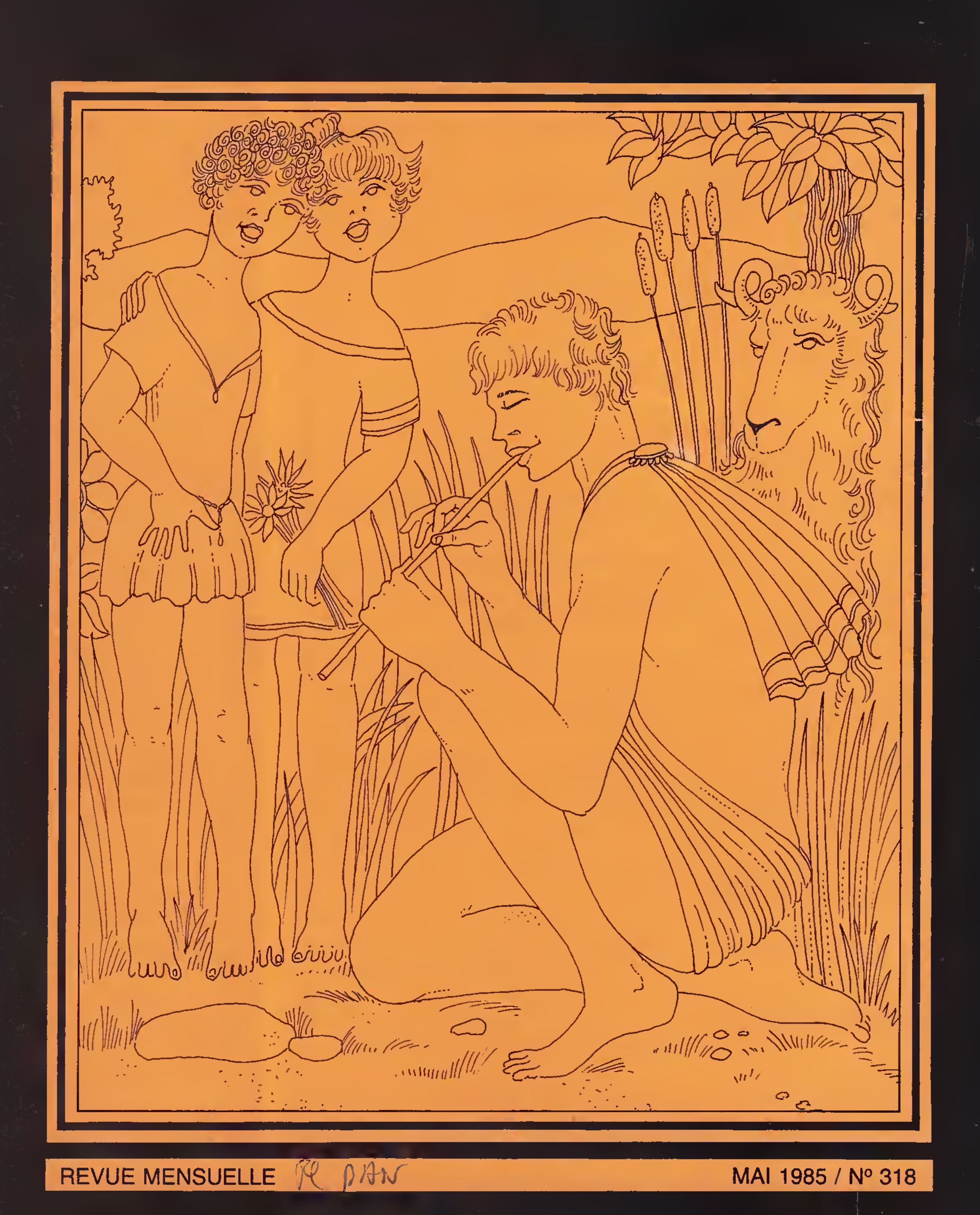
L'ÉDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE — MAI 1985 / N° 318

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1985	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	165 F	195 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	185 F	225 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1985) PORT INCLUS 6 F	46 F	50 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C.	275 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. nº 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 069.69.91 ou 540.93.12. Les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques , à **Monsieur Jean Maillard** 14, Bld Thiers 77590 Fontainebleau (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 542.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1985

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - Nº Imprimeur : B263

SOMMAIRE

40e Année MAI n° 318

* (Réservée aux abonnés à l'abonnement couplée).

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

Nouvelles suites de pièces de clavecin* de Jean Philippe RAMEAU

par **Daniel PAQUETTE**
de l'Université LYON II

SUITE EN SOL

LES TRICOTETS (p. 79) : probablement *branle* populaire (2/2, scansion sur le temps) le tricotet (triquotté, tricoteur) fut la danse la plus appréciée du roi Henri IV (la "danse du roi Henri").

Le nom provient de la manière de sauter pendant la danse en "tricotant" avec les pieds; le *Mennupas* normand est une réplique des tricotets.

Le rondeau (indiqué comme sous-titre) comporte 2 couplets. La pièce est bâtie sur deux dessins mélodiques :
(8a) est un jeu de 3 croches sur accord descendant, auxquelles répondent 3 autres croches en écho sur battue d'octave.
(8b) forme un réseau de 6 croches conjointes.

Refrain : le principe de **(8a)** se répète dans les (m. 1-4) **(8b)** se découvre au (5e s. 6e m.) sous la forme de mouvements contraires de noires et de croches conjointes; la deuxième période commence à la (9e m.) avec retour de **(8a)**, **(8b)** revenant de même manière que dans le début de la pièce.

La **1re reprise** utilise **(8a)** en dessin inversé et **(8b)** revient au (4e s. 4e m.). (5e s.) : le pourtour de **(8a)** change encore et **(8b)** fait son retour (4e m.).

La **2e reprise** en mi, plus chromatique, plus modulante (mi, ré, UT), voit **(8a)** montant, puis retombant; **(8b)** est visible au (1e s. 4e m.), il est "exploité" pleinement au (3e s.) : c'est pour triompher car les (3e et 4e s.) sont dominés par des flots de croches successives en mouvement continu.

L'INDIFFERENTE (p. 80) en sol, possède une carrure de menuet (4+4). On peut tout au plus cerner un élément **(5a)**, formé de croches montantes en tierces parallèles, sur lequel se juxtapose parfois 3 noires alourdies **(9a')** (2e s. 5e m.).

La sinuosité des lignes languissantes de croches a quelque chose "d'ennuyé" qui justifie le titre.

(p. 81 : 5e s. 1e m.) : **(9a)** se déploie, et **(9a')** à la (2e m.) contraste par son mouvement contraire.

A la (5e m.) **(9a')** sur des arpèges de croches, entame une "marche" (p. 81 : 1e s. 1e-2e m.). A la (4e m.) une réexposition s'opère, **(9a)** se présentant en assemblage de dixièmes superposées. On trouve dans le (2e s.) le même passage que dans la présentation initiale, (p. 80 : 5e s. 5e m.) la basse étant descendue d'une octave.

La **reprise** (3e s.) reprend le motif initial **(9a)** en SI b **(9a')** sera pointé (2e m.). (5e m.) : le groupe de noires voit son dessin inversé. (4e s. 1e m.) : une série hexacordale montante s'installe sous forme de "marche", puis (4e m.) descendante avec ponctuation en accords devenant chromatique (5e s. 1e m.). A la (3e m.), un groupe proche de **(9a')** utilise aussi le procédé de marche mélodique ascendante (5e m.) ce qui amène une certaine exaltation symbolisée par les deux seules double croches du morceau (6e s. 4e m.).

En conclusion, peut-on évoquer certain personnage du Théâtre de la Foire, et tout au moins l'*Indifférent* de Watteau.

Le *MENUET* : (p. 82), célèbre par sa présence dans *Castor et Pollux,* est caractéristique avec ses retards enjambant les mesures, et son écriture où deux voix superposées en tierces ou en sixtes; ce qui donne un aspect enjoué et sérieux à la pièce.

Deux éléments rythmiques sont nettement précisés.
(10a) motif "rond" avec retard.
(10b) noires scandées et d'allure "carrée".

Refrain : (10a) se déroule avec contrechant et "basse" solide; **(10b)** apparaît à la (5e m.) en homorythmie. Selon la coupe du menuet, la 2e phrase entre à la (9e m.) avec une disposition un peu changée (les deux voix moyennes passent au grave).

Reprise : sur une pédale de ré, l'*incipit* de **(10a)** apparaît (3e s. 4e m.) en jouant sur le retard.

Au (4e s. 2e m.) une marche avec larges courbes de croches (d'abord au-dessus, puis au médium (6e m.) et de nouveau à l'aigu (6e s. 1e m.) amène un rappel de refrain dans la (4e m.) (volonté unitaire toujours présente !). Fin en arpège descendant.

2e *MENUET* (p. 83). Il joue le rôle de "second", donc baigne dans le ton mineur.

Il débute par un rappel de **(10a')** dans les (m. 1-2). De même la (5e m.) rappelle la (1e m. du 2e s.) du menuet.

* L'Education Musicale Nos

(2e s. 1e m.) : le retard provoque une dissonance de 9e. La transition (2e m.) rappelle celle du 1er menuet. On note que les accords sont plus fréquents.

Reprise : l'*incipit* de **(10a')** se présente par entrées successives, avec un brusque "coup de vent" (4e s. 1e m.); les courbes gracieuses reprennent instantanément (2e m.) mais sur des accords plus denses. **(10a)** inversé revient (6e m.), (6e s. 1-2-3e m.). Sur un accord de quinte diminuée, puis de triton (4e-5e m.) les courbes mélodiques plus "dramatiques" animent une conclusion identique à celle du menuet.

LA POULE : (p. 84). Faut-il y voir comme "un drame d'obsession aussi intense qu'une tragédie" (Girdlestone, p. 45).

Plus précisément, y trouvons-nous une prodigieuse conduite musicale allant de l'élément descriptif le plus primitif au développement le plus abstrait.

4 éléments rythmiques caractérisent le volatile et forment la trame musicale.

(11a) : thème caquetant et son complément **(11a')** le gloussement.
(11b) : issu de **(11a)**, plus lyrique; **(11c)** le tournoiement, **(11d)** proche de (a) et (c).

On ne peut examiner la structure de la pièce selon un cadre pré-établi : les périodes sont absolument dissymétriques (7+9 m.; 9+7; 5+5; etc.). Rameau cherche à créer des zones de couleur harmonique à travers un canevas rythmique complexe.

(1e s.) : (11a) entre seul avec la mention c o c o..., **(11a')** étant le cocodaï; après une redite, la basse émet **(11a)** en batteries piquées, tandis que l'aigu conclut sur **(11a')** de manière insistante. **(11b)** se manifeste (2e s. 4e m.) et descend en "marches" pour amener **(11c)** au (3e s. 4e m.).

(4e s. 3e m.) : réexposition en SI b, mais **(11a')** revient plus souvent (5e s. m. 1-2-3-4) avant de parvenir (6e s. 2e et 3e m.) à **(11d)** qui allie le caquètement et le tournoiement par croisement des mains, ces 2 mesures se répétant aux (3e 4e m.).

(p. 85 : 1e s. 4e m.), on amorce une "marche" de 6 m. bâtie sur **(11a 11a')** (départ en UT au (2e s. 3e m.).
(3e s. 4e m.) : amorce de **(11c)** avec jeu de syncopes.
(4e s. 3e m.) : **(11c)** revient alors et monte chromatiquement jusqu'au retour de **(11a)** situé (5e s. 3e m.).
Il y a alors un échange entre les mains et élargissement rythmique (5e m. 6e s. 2e m.) avec pédale supérieure de mi.

Reprise : la 2e partie montre la même dissymétrie (groupe de 9, 8, 6, 6, 7, 7, 8 m.).

A la dominante **(11a)** entre de même façon que précédemment; mais l'accompagnement de basse comporte des accords de 3 sons. Dès la 4e m. (p. 86 : 1e s.) un développement chromatique en doubles croches "culbutantes" s'établit au (2e s.) pour parvenir à une chute de croches se résolvant sur... un silence (4e m.).

Une progression chromatique s'établit au (3e s.) sur le "souvenir" de **(11b)** et s'achève, elle aussi, par un silence (4e s. 4e m.); vont suivre désormais des redites de la 1e partie (mais avec tonalité différente). Le (4e s. 5e m.) correspond à (6e s. 2e m.).
(5e s. 4e m.) : les battues de croches en mouvement contraire aboutissent à un repos sur une 7e (5e m.).
(6e s. 1e m.) : retour de **(11c)** avec à la basse le caquètement de **(11a)** mais en "strates" formant des marches oscillant par 2 mesures (1-2e m.; 3e-4e m.).

(p. 87 : 1e s. 3e m.), retour de (p. 86 : 4e s. 5e m.).
(3e s. 2e m.) : retour de (p. 85 : 5e s. 4e m.), mais en passant du grave à l'aigu. Une clameur s'élève, sorte de *coda* au (4e s.) avec une main droite martelant des accords de 4 sons, tandis que la basse se projette en sauts capricieux terminés par des rythmes pointés, (éboulements successifs de 7e ou de 9e).
(5e s.) : retour intégral de la fin de la 1re partie (depuis p. 85 : 5e s. 2e m.) et conclusion sur un trait de virtuosité descendant.

Une fois encore, il y a une ébauche de réexposition et de nombreux liens entre les deux parties.

LES TRIOLETS (p. 88). Titre ambigu puisqu'aucun triolet ne figure dans la partition. Est-ce le triolet poétique bâti sur 8 vers ? (c'est l'opinion de Girdlestone p. 618 qui pense que "la ligne du 1er thème revient à plusieurs reprises à la manière du premier vers du triolet".

Un climat méditatif baigne la pièce grâce aux retards et aux alternances de passage de 2 à 3 voix. On distingue deux éléments rythmiques :
(12a) *incipit* de 3 croches, **(12a')** le rythme pointé que suit **(12b)** formule accentuant le temps faible.

1re partie : 1er s. **(12a-a')** est doublé à la tierce, et dès la (2e m.) les voix s'imbriquent étroitement en syncopes au grave et au médium. A la (6e m.) un ample mouvement de croches à large ambitus amène (2e s. 2e m.) le retour de **(12a)**. Un motif "chevauchant" descend en marche (3e m.).
(3e s. 3e m.) : **(12a)** à la tierce précède **(12b)** soutenu par un large mouvement de croches arpégées : ce motif se répète, avant la conclusion (4e s.) avec les rythmes de **(12a')** (2e m.) et **(12b)** (3e m.).

La reprise montre un même départ que l'*incipit*, même disposition d'écriture (alto s'étirant sur une 7e pour retrouver sa tessiture (4e s. 5e m.). Si le chant reste identique, l'accompagnement n'offre plus de syncopes.

Sur le réseau de croches se place **(12b)** (p. 89 : 1e s. 1e m.); les échanges entre les voix s'accentuent notamment dans les marches (3e-4e m.; 2e s. 1e m.).

Les mouvements de croches en parallèle occupent le (3e s.); à la (5e m.) reprise du passage (p. 88 : 3e s. 3e m.), donc réexposition. Une petite reprise — qui est le décalque — à l'*octava bassa* du (4e s.) achève le morceau.

LES SAUVAGES (p. 90) : seule pièce dont la datation est certaine. En 1725, au Théâtre italien, le Directeur voulut faire danser deux Indiens importés de la Louisiane. Rameau fut sollicité pour écrire une danse nécessaire à cette exhibition. Outre cette pièce les *Indes Galantes* donnent au compositeur l'occasion de faire de cette danse le principal ornement de la 4e **entrée** ajoutée à l'ouvrage en 1736.

Les musiciens qui l'adaptent sont nombreux : Corrette, Balbastre, Francœur parmi les principaux, et surtout Dalayrac qui prend la danse pour ouverture de son opéra *Azémia* ou les *Sauvages* (1787).

Le plan est celui du rondeau. Le refrain donne d'emblée le motif **(13a)** formé d'une blanche accentuée suivie d'un arpège disjonctif de 7e, avec réponse à la main gauche, puis **(13b)**, battues de croches évoquant peut-être le piétinement des danseurs.

Refrain : (1e s.) **(13a)** sur des piliers solides de basse se résoud sur un accord de 9e de dominante (2e m.). On assiste à une progression ascendante avec échange entre les deux voix (3e 4e m.). Pour dépeindre la "sauvagerie", Rameau n'hésite pas à faire chuter la basse de deux octaves (4e 5e m.).
(2e s.) : **(13b)** apparaît à la (1e m.). Une gamme descendante sert à ramener le thème.

La 1re reprise est en SI b : le passage est semblable au début du refrain jusqu'à la (5e m. du 5e s.) où **(13a)** sera seul exploité avec ponctuation de noires et de silence. Un arpège de basse (p. 91 : 2e s. 2e m.) fait revenir le refrain.

La 2e reprise est plus modulante. Elle débute en sol sur **(13a)**, mais dès le (2e s. 4e m.) énonce une ligne chromatique de basse. Cette "coloration" est plus vive encore dans le (3e s.) avec des chutes de 7e (1e m. 5e m.) et frottements vigoureux au niveau des notes de passage; il y a là un témoignage de volonté descriptive pour rendre par cette âpreté, toute la barbarie (colorée) du spectacle. Dans la (3e m.) la basse reproduit, inversé, le dessin de la (1e m.) du refrain. A la (4e m.), la gamme descendante est un raccourci de **(13b)** sur une basse descendante chromatique.
(4e s. 2e m.) : le motif **(13a)** s'interrompt sur un bref élan descendant et montant avec réponse de la basse, ceci reproduit (m 4-5).
(5e s. 2e m.) : le mouvement se fige au chant sur une pédale supérieure et la gamme de ré ramène le refrain.

LES SAUVAGES donnent la démonstration que — à la façon de ses opéras ultérieurs — Rameau utilise un cadre désuet (ici le rondeau) pour lui infuser une musique brûlante toujours dans la fidélité à sa théorie de l'harmonie.

L'ENHARMONIQUE (p. 92).

Par cette pièce, Rameau tente une mise en pratique de la théorie du genre enharmonique qui était à la mode.
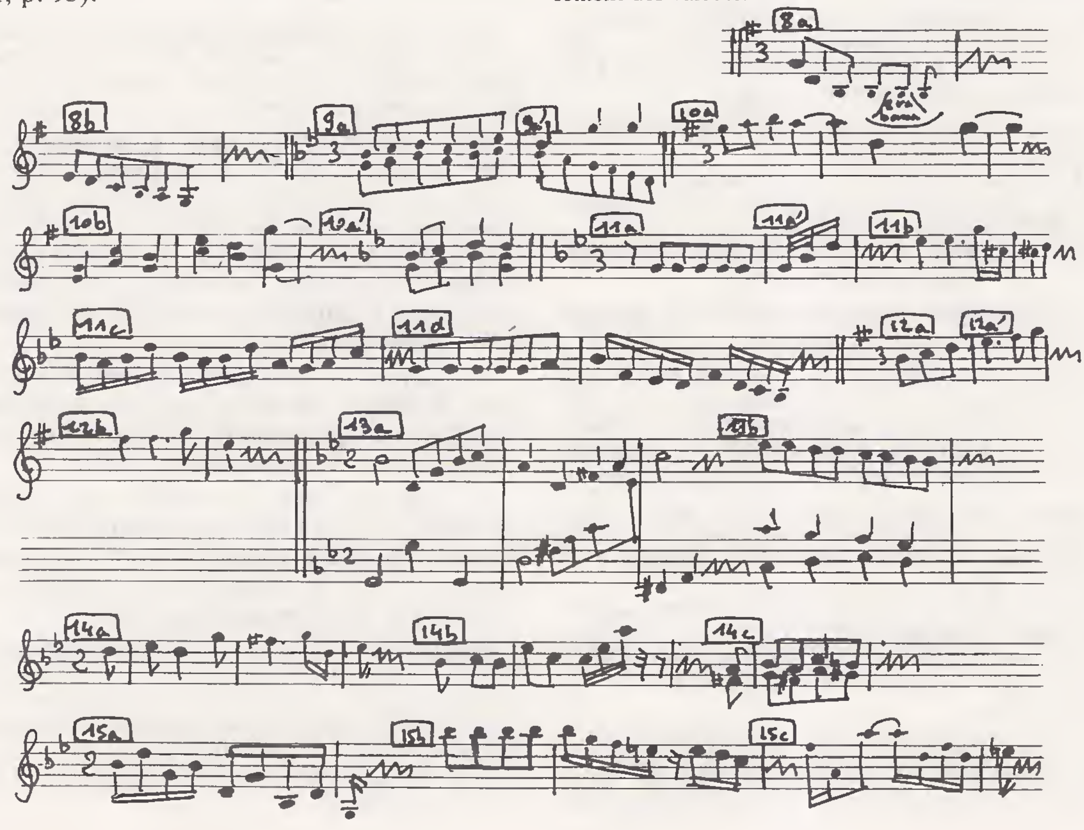
"Les Italiens ont inventé l'abus de la chromatique et je prévois qu'un de ces jours, ils en viendront, s'ils peuvent à l'enharmonique" (Le Cerf de la Vieville, *Comparaison*... II, p. 95).

En fait, "l'enharmonique" qu'il chercha à utiliser (dans *Hippolyte*... ou *Castor*...) n'est ni celui des Grecs (1/4 de ton placé sur le 3e degré de chaque tétracorde descendant), ni celui encore balbutiant du tempérament égal (do dièse = ré b) mais celui défini par d'Alembert dans les *Eléments de la Musique* avec ses demi-tons "majeur" ou "mineur".

Toutefois avant ces opéras, Rameau essaie l'application au clavecin du diatonique-enharmonique dans la *Triomphante* et l'*Enharmonique*(1).

Cette pièce est de coupe bipartite. Les indications sont nombreuses (gracieusement - hardiment, etc.). L'écriture est variée sur le plan rythmique; on trouve de nombreuses successions de tierces et de sixtes et beaucoup de syncopes. C'est justement sur une syncope qu'est bâti l'élément **(14a). (14b)** est constitué de croches sautillantes s'achevant sur une brusque décharge de 3 triples croches. **(14c)** (issu de **14a**) est formé de tierces superposées, chromatiques.

1re partie : (14a) se présente accompagné à la tierce dans un ambitus resserré.
(4e m.) : un écroulement de doubles croches achève cette période. La (6e m.) expose **(14b)**; la basse reprend un procédé-type de Rameau, de basse descendante chromatique, ce qui permet toutes les combinaisons harmoniques en "jouant" avec les marches (ceci jusqu'à la fin du 2e s.); le motif s'amplifie à la (5e m.)
(3e s. 3e m.) : apparition de **(14c)** toujours sur basse chromatique avec les mêmes effets que précédemment : (ex. : 7e à la 5e m.).
(4e s. 2e m.) : dans une disposition différente à la basse, le passage du (2e s. 3e m.) revient.
(5e s. 2e m.) : l'*incipit* de **(14c)** est exposé, mais dérive en un motif tournoyant (6e m.-6e s. 1e m.) revenant (3e 4e m.) dans un rétrécissement des valeurs.



L'EGYPTIENNE (p. 94). Ce titre est suggéré par la danse d'une gitane (on leur donnait le nom d'Egyptienne). La pièce est de coupe binaire. On peut (difficilement) dégager des éléments constitutifs, sinon **(15a)** (arpège brisé initial) **(15b)**, répétitions de croches imitant peut-être avec ses ornements les cymbales du tambourin ?

1e Partie : (1e s.) **(15a)** se déploie à travers les deux mains sans discontinuité; aux (3e-4e m.) le dessin du premier groupe de doubles est seul utilisé.

(2e s. 2e m.) **(15a)** est à la main gauche; (5e m.) des rafales de gammes donnent une impression de mouvement.

(p. 95 1e s. 1e m.) : les aprèges brisés reprennent; (2e m.) : **(15b)** se manifeste et par groupe de deux mesures descend jusqu'au (2e s. 3e m.) où une autre cellule rythmique **(15c)** survole en contrechant sautillant, un "médium" fort agité avec ses groupes pointés.

(3e s. 3e m.) : retour de *l'incipit* de la (p. 94 5e s. 2e m.) dont le dessin se répète encore au (4e s. 1e-2e m.). C'est brusquement une envolée de triolets (4e m.) qui rompt le rythme et donne davantage un effet de mouvement (vêtements de la gitane ?).

(5e s. 2e m.) le crépitement des batteries de doubles croches, soulignées par les croches, sur pédale de basse créent un effet brillant, voire extatique.

Reprise : (p. 96 1e s.) l'arpège **(15a)** est un peu modifié car il est en SIb. Pendant 5 mesures il est semblable au début de la pièce (p. 94 5e s.). Puis des tenues à la partie supérieure permettent de mieux "enrober" les échanges entre les mains (2e s. 2e m.)

(3e s. 2e m.) : les rythmes de croche pointée — double et deux doubles — une croche se superposent.
(4e s. 2e m.) : retour du passage (p. 95 1e s. 2e m.).
(p. 97 2e s. 2e m.) reprise intégrale de la fin de la 1e partie (p.' 95 3e s. 3e m.).

(p. 93 : 1e s.) en écho — *octava bassa* — le passage (p. 92 : 6e s. 3e m.) revient intégralement.

Reprise : (14a) repart en SI b, conforme au système du début sur 4 m. Un dessin provenant à la fois de **(14a)** et **(14c)** va servir de développement (3e s.) avec syncopes à la basse et marches ascendantes, puis descentes chromatiques (4e m.) amenant la 12e mesure et son point d'orgue (4e s. 1e m.) dont Rameau dit dans la *Préface* "l'effet qu'on éprouve dans la douzième mesure de la reprise... ne sera peut-être pas d'abord du goût de tout le monde...".

Un pont (encore qu'il n'est pas modulant) amène le retour de **(14a)** à la (5e m.) qui s'élève en marches au cours du (5e s.), la quarte du motif initial (6e m.) revient au (6e s. le m.). Comme dans le (1e s.) 2 groupes se font écho, le deuxième s'abaissant à l'*octava bassa* (2-3e m.; 4-5e m.). Ce procédé d'écho sert également (p. 94 : 1e s.) encore que la redite (3e m.) se complique par ses syncopes et ses notes pointées selon un "tuilage" serré.
(2e s.) : c'est le retour de (p. 92 : 5e s. 2e m.).
(3e s.) : retour intégral du passage (p. 92 : 6e s. 3e m.) et ce, jusqu'à la fin (procédé bien connu désormais !).

Cette pièce reste étonnante pour nous par la rigueur de sa construction (bâtie sur l'intervalle de quarte) et par ses progressions harmoniques. Mais elle devait surprendre encore plus dans l'accord enharmonique puisque Rameau dans le *Code de Musique pratique* (p. 184) déclare :
"le diatonique enharmonique est employé pour inspirer l'épouvante et l'horreur".

Plus qu'en d'autres pièces, *l'Egyptienne* suit le principe de la sonate monothématique : c'est avant tout (sans galvauder le terme) une pièce "impressionniste" par la vivacité, l'aisance rythmique qui s'en dégage, bref, un véritable tableau débordant le domaine sonore pour atteindre à une plasticité de couleurs et de volumes.

(1) L'expérience a été tentée dans mon film *J. Ph. Rameau, musicien sensible et savant rigoureux*, production de l'UAV de l'ENS de St Cloud, réalisation J.C. Tertrais. Sur le clavecin Donzelagues de Lyon (1716). Florent Boffard joua la 1e partie de *l'Enharmonique* en tempérament inégal à 415; puis la fin de la pièce accordé en diatonique-enharmonique par notre collègue Louis Boffart. Ce film est disponible par le biais des CRDP. La pièce, ainsi adaptée figure également dans mon émission radiophonique du Centre de Télé-Enseignement de Dijon (pour se la procurer, voir *l'Education musicale*, janvier 1985).

AIX-LES-BAINS

Recrutement sur épreuves d'un professeur de violoncelle, au Conservatoire Municipal de Musique (Ecole agrée) le 29 juin 1985.

Renseignements : Conservatoire, 5, Boulevard de Paris, 73100 Aix-les-Bains, Tél. : (79) 35.09.42.

*Sensibilisation à la Musique par la Flûte de Pan**

par **Bernard LEUTHEREAU**
Professeur en Ecole Normale d'Instituteurs

7 - Leçon VII

Désassembler les tuyaux RE-MI-SOL-LA.

Construire les 2 nouvelles notes suivantes : FA-DO 4. (Chaque élève fabrique les 2 notes).

La portée de deux lignes se verra donc augmentée d'une nouvelle.

Accorder puis assembler dans l'ordre : RE-FA-SOL-LA-DO 4 (MI n'est pas utilisé).

Diviser le tableau en deux portées de trois lignes. Un groupe jouera la première portée, l'autre groupe jouera la deuxième.

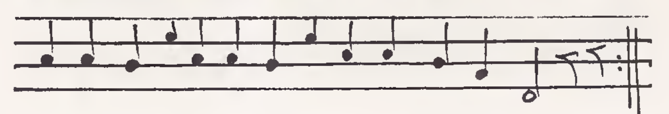
1er Groupe

2e Groupe

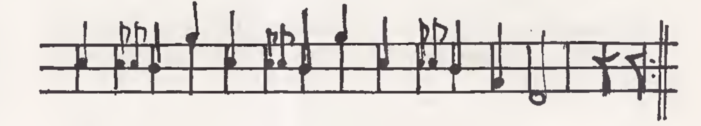
Dans les faits, il est plus pédagogique de faire exécuter au début chaque partie par toute la classe. La raison en est que tous les enfants sont occupés au même moment ; l'attention est donc plus grande, et le risque de chahut diminué.

Le fait de diviser en deux groupes une seule et même mélodie (par le procédé question-réponse) trouve sa motivation dans la difficulté de jeu de l'exercice entier : SOL → DO est disjoint sur la flûte tandis que SOL → FA → RE est conjoint.
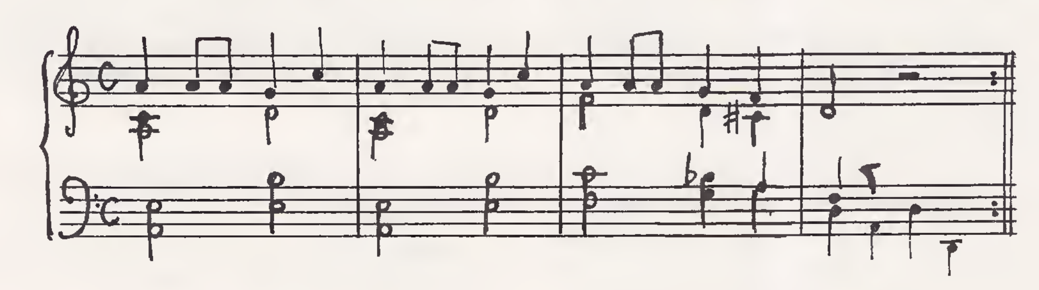
Lorsque les enfants ont joué les deux groupes, la partition est assemblée en une seule :



Les enfants jouent cette nouvelle partition, puis on corse la difficulté dans un troisième temps, en amenant la notion de petite note : la croche.
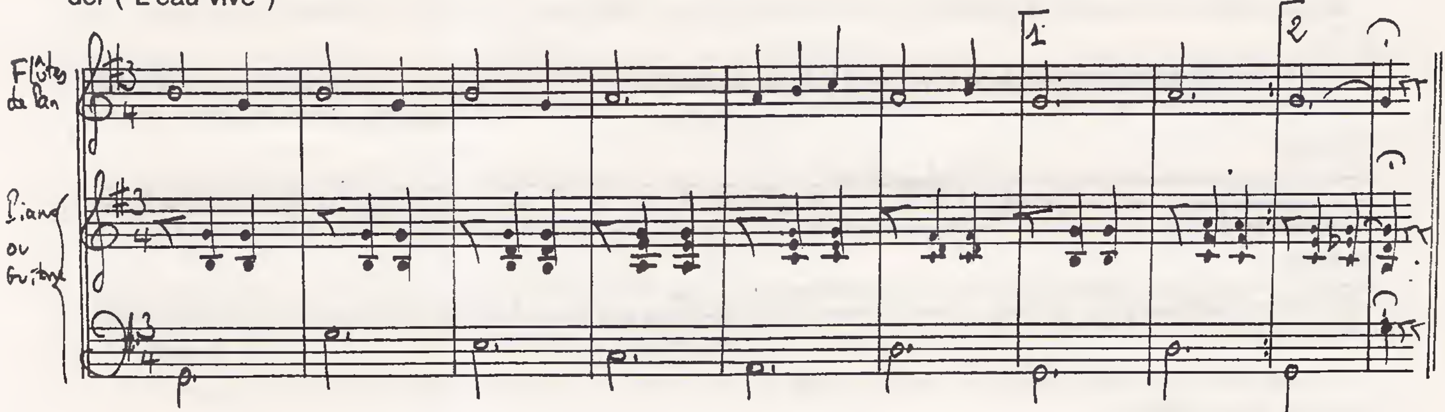


Accompagnement éventuel de l'instituteur



* Voir l'Education Musicale nos 314-315-316

Seule la note SI n'a pas été encore étudiée sur la portée; voici donc un autre exemple musical qui permet de l'aborder ("L'eau vive")



Depuis la première leçon s'est imposé le fait de pouvoir écrire rationnellement l'exemple musical. Ressenti comme tel par les enfants, il correspond à l'étape où, après l'invention ou l'écoute, la nécessité de fixation apparaît fondamentale. L'écriture représente donc une possibilité de sécurisation : retrouver ce que l'on veut au moment désiré. La notation progressive que nous avons proposée aux élèves a été rapidement assimilée.

IV - QUELQUES SUGGESTIONS FACE A DE GRANDS GROUPES

- Délimiter les tâches de chacun.
- Alterner les phases (construction - exercices musicaux).
- Ne jamais laisser d'élève inactif.
- A partir d'une certaine étape, confier le rôle de direction à un des élèves, qui ira au tableau et suivra l'exemple musical du doigt pour ses camarades.
- Enregistrer les séances sonores, discuter de leur justesse. Le bruit n'a-t-il pas nui à la pureté de l'exécution ? Comment peut-on y remédier ? Ne peut-on pas trouver un signal collectif qui soit perçu comme tel, et qui indique l'immobilisation puis le silence avant la création sonore ? Plutôt que d'inventer soi-même un signal, les enfants imagineront de multiples propositions qui seront d'autant plus respectées qu'elles viendront d'eux-mêmes.

V - ACQUISITIONS NOUVELLES GRACE A L'ACTIVITE

- *Techniques*

— Savoir mesurer.

— Maîtriser les gestes appropriés (couper, ébavurer, poncer...)

— Savoir manier les outils

- *Musicales et affectives*

— Contenu affectif lié à la réalisation d'un instrument fait par soi-même.

— Approche des notions de pulsation, de rythme, de mélodie par le vécu de l'exercice musical.

— Approche d'une lecture musicale élémentaire.

— Plaisir à participer à une activité musicale de groupe (socialisation et règles) et pratique individuelle.

— Notion de justesse. Culture de l'oreille.

— Eveil de la notion de polyphonie.

— Liaison des notions de hauteurs des sons en relation avec la longueur des tubes.

BIBLIOGRAPHIE :

JACQUET (Yves), **Construction d'instruments, à l'usage des éducateurs en milieu scolaire et para-scolaire,** Editions Musicales J.M. FUZEAU.

CLAUDEL (Nicole), **Musiques d'argile,** Editions FUZEAU.

COLLINI et CORRETTI, **La Musique Enchantée,** Paris, 1983, Ed. Van de Velde Hachette-Jeunesse. (p. 24 à 27, 40 à 45, 48 à 49, 68 à 69, 72 à 73).

STAGE

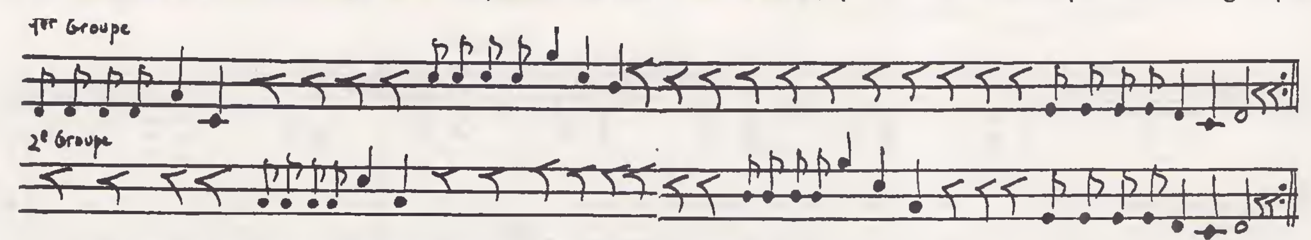
La Principauté de Monaco et l'Académie de Musique RAINIER III, organisent un Stage Musical Estival, consacré au Chant, avec Gabriel Bacquier et Josée Vemian de l'Opéra, du 15 juillet au 26 juillet 1985 inclus.

Renseignements et inscriptions, au secrétariat de l'Académie de Musique : 17, Rue Princesse Florestine MC 98000 MONACO - Tél. : (93) 30.23.17

8 - Leçon VIII

Désassembler les tuyaux RE-FA-SOL-LA-DO. Construire les notes manquantes de la gamme diationique : DO 3 et SI.

Assembler complètement tous les tuyaux de la flûte en passant solidement deux à trois couches de ruban adhésif autour des tubes. Accorder. Ecrire la partition suivante au tableau, qu'on exécute au départ en deux groupes :



Comme précédemment (septième leçon), on peut faire jouer les mêmes parties par tout le monde. Puis, on divise en deux groupes.

Pour finir, on assemble toutes les notes sur une même portée. Chaque élève doit donc exécuter intégralement cette pièce. On peut adjoindre à la portée de trois lignes deux lignes supplémentaires, plus fines, dont on ne décèlera pas l'utilité immédiate, puisque la flûte de Pan ne va que jusqu'au DO 4. Il conviendra dès lors d'habituer les élèves aux cinq lignes de la portée.

N.B. : Le mi qui avait été mis de côté à la leçon 7 est assemblé avec les tuyaux de la flûte.

Voici la mélodie des flûtes de Pan, écrite sur la portée de cinq lignes, et suivie d'un accompagnement que l'instituteur peut éventuellement effectuer.

Flûtes de Pan

Piano ou guitare

Notre supplément iconographique

(Schütz dans le cercle de ses musiciens)

par **Olivier CORBIOT**

Heinrich SCHÜTZ (1585-1672)

Prédécesseur de J.-S. Bach

Un des premiers compositeurs de classe internationale Heinrich Schütz a incarné dans son œuvre et dans son action les grandes idées de la Renaissance et de la Réforme qu'il a su restituer avec vigueur jusqu'à bien au delà du milieu du XVIIe siècle. C'est au moment où l'Italie triomphe dans l'art des formes et celui des couleurs que s'annonce la musique de l'âge moderne. La crise religieuse n'empêche pas l'âme des peuples occidentaux de trouver dans la polyphonie et le maniement des instruments de musique un moyen d'expression plus complet de ses espérances et de ses inquiétudes. Un siècle avant H. Schütz, Josquin des Prés a une renommée internationale. Ayant vécu en France, en Allemagne, en Flandre, Josquin fut, jusqu'en Hongrie et en Bohème, célébré comme "Prince des musiciens". Un siècle avant, le maître du "Miserere" disposait de toutes les ressources d'un métier qui prépare celui d'H. Schütz.

Apprenons avec A. Pirro, comment s'est épanouie "sa force d'imaginer et son pouvoir de bâtir". Déjà avec Josquin des Près nous nous étonnons de ce "souci de gouverner six parties" dans le **Benedicta es tu** "qui ne l'accable pas"; "la grâce des lignes qu'il y dessine le prouve déjà". "Il divisait ses chanteurs avec tant d'adresse qu'il donnait parfois l'illusion d'opposer deux chœurs l'un à l'autre".

Dans cette moitié du XVIe siècle l'architecture conserve une incomparable supériorité en Italie. Comme le prouve l'édification de maintes constructions. Des étrangers du Nord de l'Europe cultivent le madrigal sur un sujet sentimental pastoral et obtiennent autant de succès que les Italiens dans ce domaine.

Une frontière chronologique s'établit avec des auteurs de compositions vocales, transition entre, d'une part ces musiciens du XVIe siècle Pierluigi da Palestrina, d'autres parts le Thuringien, J.S. Bach.

Entre sa date de naissance et celle d'H. Schütz se sont écoulées cent années. 1585 est celle de la mort de P. de Ronsard aux obsèques duquel fut interprètée la Messe de Requiem de J. Mauduit.

La Réforme à Wittenberg introduit le chant spirituel dans le service religieux en langue vernaculaire ou en langue latine. Au XVIe siècle l'école de clavecin et d'orgue des Pays-Bas est représentée par les noms de Sweelinck (1562-1621) et de son élève S. Scheidt (1587-1654). C'est à Wittenberg que Luther fut envoyé sur les bords de l'Elbe, en Allemagne. Il aime et connait la musique, quant à Johann Walther son ami il compose aussi les premiers chorals de cette nouvelle église réformée.

Heinrich Schütz est essentiellement un auteur de cantiques sacrés, ceux qui appartiennent à un domaine séparé et faisant l'objet d'un sentiment de révérence religieuse. Ainsi la musique vit par un élan mystique et dont on ne perçoit le véritable caractère que par les fibres sous jacentes que les chanteurs perçoivent en lisant les textes et en utilisant leur propre voix sous l'autorité d'un maître de chapelle. Nous sommes loin des sonnets de l'école de poètes érudits qui allaient allonger la liste des canzone et des madrigaux vénitiens et florentins.

L'art allemand ne se défend pas contre l'imitation des italiens. Avant le milieu du XVIe siècle, l'Allemagne ne tenait qu'un modeste rang dans le concert des pays de l'Europe occidentale. Alors que la France et aussi l'Angleterre s'étaient déjà manifestés de façon éclatante, rien ne paraissait devoir prédestiner le pays d'H. Schütz à un avenir glorieux. L'Eglise évangélique trouve en Wittenberg, un foyer de diffusion et l'imprimerie après un siècle de balbutiements donnera à la jeunesse les moyens de se familiariser avec les chants polyphoniques et les formes de musique sacrée prises dans le **Wittenbergisch deutsch geistlich Gesangbüchlein** de Johann Walther.

Son ami Luther permettait l'existence de deux services liturgiques, l'un pour les églises des villes, l'autre pour la campagne où l'on trouvait des Communautés plus modestes quant aux services...

Vers 1525 le successeur de Frédéric le Sage ne fit rien pour assurer la continuité dans le domaine des activités des musiciens de la chapelle du prince électeur de Saxe.

C'est en Saxe que l'on trouve la famille d'H. Schütz, originaire de Cöstritz, près de Gera. On a l'habitude de joindre son nom à celui de "Sagitttarius" à cause du nom de l'hôtellerie à l'Archer "Zum Schützen" et du fait même que l'on associe Sagittarius à une flèche. Le père d'Heinrich tenait une gérance de l'auberge à côté de celle où il devait s'installer quelques années après. L'enfant fut remarqué pour sa belle voix de sopraniste. En 1608, à 22 ans Schütz s'inscrit à l'université de Marburg et l'année suivante part en Italie pour Venise, remarquable pour son architecture relativement récente comme celle du **Palais Ducal**. Ne nous étonnons pas de trouver le maître des "Cantionae sacrae" sous l'emprise directe des Italiens organistes ou non, tels que G. Gabrieli qui tenait Schütz en haute estime.

En ce début du XVIIe siècle, l'Allemagne connait une guerre, celle de Trente ans, dont les causes sont religieuses et issue des périodes historiques concernant la Réforme et la Contre-Réforme au moment de la Paix de Westphalie, H. Schütz a, à peine, trente trois ans.

Son mariage en 1619 avec Madeleine Wildeck dont il a deux filles correspond à une période de stabilité dans son existence qui le verra voyager un peu partout, en Basse Saxe, à Breslau, à Dresde, à Leipzig et en Bavière.

C'est à l'âge de 32 ans qu'Heinrich va à Dresde où est célébré la visite de l'empereur Mathias II. Ses activités le conduisent à diriger devant un public de mélomanes, des ensembles vocaux; malheureusement la guerre fait fondre les effectifs des maitrises. Schütz reste un guide très sûr et qui recommande aux chanteurs d'articuler "distinctement, sans hâte et d'une voix claire".

Contemporain du musicien allemand, M. Praetorius compose dans le style de la prima pratica, avec des ouvrages à double-chœur; c'est d'ailleurs l'architecture italienne qui impose à l'art musical, ses lois dans l'ordonnance des sons, par l'utilisation des tribunes des églises du Sud de l'Europe. Quant à Schein (1585-1630) il est considéré comme le grand maître du lied.

L'histoire de l'opéra allemand retient d'H. Schütz une œuvre lyrique **Dafné** dont la légende se rapporte aux divinités de la mythologie grecque. Le manuscrit d'"**Apollon et les neuf muses**" est malheureusement perdu. Cet article ne prétendant pas faire la liste exhaustive des ouvrages du maitre allemand, on retiendra surtout de Schütz : le Psaume 116 pour cinq voix "j'étais en proie à la détresse et à la douleur".

L'Histoire de la Résurrection (1) (1623) et les **Sept dernières paroles du Christ en croix** (vers 1645) constituent des musiques importantes dans le genre "oratorio" celles-ci étant accompagnées d'instruments anciens et d'un continuo avec ensemble vocal. Le continuo comprend un quatuor de violes de gambe pour l'illustration des paroles de l'évangéliste — procédé repris par J.S. Bach pour symboliser le personnage du Christ.

A partir de son second voyage en Italie, Schütz continue à prendre en considération les textes de la Bible. C'est pendant son séjour à la Watburg que Luther avait traduit l'ancien testament. La Wartburg était cet endroit célèbre, dominant près d'Eisenach, les hautes sapinières du Thüringerwald, connu également par les tournois poétiques des Minnesinger du moyen-âge.

Inspirés par les Textes anciens, naitront, dans la production de Schütz les recueils des **Petits Concerts spirituels**, les deux premières parties des **Symphoniae sacrae.** Il s'agit d'une sorte de "dialogue intime avec le seigneur". A l'âge de soixante ans, après avoir connu les épreuves de l'existence, H. Schütz songe à d'autres compositions. **"Le Magnificat allemand"** à huit voix.

Selon A.A. Abert les **Passions** révèlent une recherche et multiplication "des ressources expressives de la monodie pure".

Schütz fut, selon A. Pirro, admiré pour avoir introduit le chromatisme dans les chants à voix seule. Après Roland de Lassus, le maître des **Cantionae Sacrae**, utilise des suites d'accords parfaits, ses formules employées par le compositeur allemand et qui jaillissent du texte, J. Sébastien Bach "les émancipera de l'entière sujétion verbale mais "ce sera pour y créer en face de la parole" une langue signifiante aussi, encore qu'indépendante".

Il est possible d'affirmer que la musique d'H. Schütz est en pleine période de transition. A. Pirro ajoute ceci "l'élégance de l'humanisme lui manque parfois, c'est le rude mot à mot de l'écolier qui lui revient sous la plume, vigoureux et coloré, certes, mais un peu lourd, ou bien outré".

(A Suivre)

NOTE

(1) A. Schütz a des intentions de musique descriptive pour montrer comment la pierre du sépulchre est roulée au déhors.

Bibliographie

1) Ed. Bärenreiter Ed. 1958 Ausgabe Cantiones sacrae. Motet XXIV

2) Encyclopédie de la Pleiade (pp 1771 sqq) Histoire de la Musique des Origines à J.S. Bach. (n.r.f.)

3) Harmonie n°9 (septembre 1965)

4) Pirro (A) H. Schütz (F. Alcan, 1913)

5) Schütz - in H. de la musique Ch. Nef (Ed. Payot)

6) Schweitzer (A) Le Musicien Poète - Ed. Fœtisch Lausanne

Discographie

Caillard (Ph) Erato L.D.E. 30 89

Rilling (H) Vol II Gächinges Kantorei B.M. 30 52 Stréréo

La Suite Française pour Piano au XXe siècle*

TRADITION - FILIATION - ŒUVRES

par **Suzanne MONTU**

L'année 1928 est marquée d'une pierre blanche par la grande **Suite pour 2 pianos avec orchestre**(**) d'Alexandre TANSMAN (né en 1897)(1). Cette œuvre en 2 parties, aux larges développements est sans contredit affiliée aux normes du 18e siècle.

1re partie traditionnelle :
- Introduction et allegro
- Intermezzo
- Perpetuum mobile

2e partie construite autour d'un thème slave :
- 5 variations
- Double fugue
- Finale

Remarquons que Tansman n'introduit aucune forme nouvelle : l'ordonnancement diffère, mais les variations font songer à Haendel et la double-fugue a été pratiquée maintes fois par Bach.

A - 1) **Introduction et allegro :** "Lento pesante" aux accords majestueux et "allegro con brio" au rythme carré et unitaire.
2) **Intermezzo :** le calme de ce "Lento", sa douce mélancolie, sa saveur slave tranchent singulièrement sur le mouvement précédent.
3) **Perpetuum mobile :** tournoiement ininterrompu de doubles-croches aux claviers tandis que l'orchestre indépendant s'égaye en des harmonies polytonales.

B) **Sur le thème slave** de caractère modal et de style épuré
— Var. 1 **Istesso Tempo :** le thème aux bois et aux cordes se détache sur les dessins **leggiero** des pianos.
— Var. 2 **Risotuto,** libre et amplificatrice.
— Var. 3 **Sarabande :** sur le lent rythme de la danse, variation développée du thème.
— Var. 4 Le **molto vivace** de la **Tarentelle** sied à cette variation ornementale, très pianistique.
— Var. 5 dite **polonaise :** Riche harmoniquement, indépendante, **tranquillo,** cette très belle variation expose au piano un nouveau motif développé qui se superposera au thème initial au hautbois.

Double-fugue et Finale : La double-fugue a pour thème principal le motif slave exposé longuement à l'orchestre. Le 2e sujet, très rythmique devient contre-sujet. Tous les artifices contrapuntiques sont asservis à ces deux éléments essentiels dans la fugue.

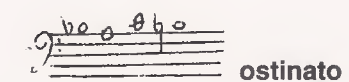
Le **Finale** est basé sur la transformation des Sujets II puis I qui aboutissent au grand éclat terminal.

TANSMAN. **Suite dans le style ancien** (1931). Une fois encore l'auteur s'y montre respectueux de la tradition dans les 6 pièces de cette Suite. Une **Entrée** "allegro deciso" de style harmonique sur un rythme impératif amène, dans une ambiance "tranquille" qui ne manque pas de noblesse, la **Sarabande** où contrepoint et harmonie s'équilibrent heureusement. Une curieuse **Gavotte** "Allegro grazioso" lui succède; la carrure mélodique impose le rythme mieux que ne le fait la basse particulièrement discrète. Quant au **Choral fugué "moderato" son écriture et l'amplitude des accords ne sauraient être mieux représentés que par le signe < . Que l'auditeur se laisse toucher par la sérénité extasiée, puis la passion profonde de l'Aria** bien émouvante, et qui ne laisse nullement prévoir la **Toccata** terminale "molto vivo" "sanza pedale", "martellando" du sec jeu mécanique, antithèse des mouvements précédents.

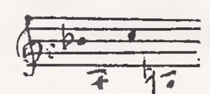
HONEGGER (1892-1955). **Prélude - Arioso - fughette sur le nom de Bach** (1933). Pas d'indication du vocable "Suite", mais la succession des trois **"Tempi"** n'y est pas opposée. Pour éviter toute monotonie Honegger présente les 4 lettres sous trois formes différentes qui font oublier la répétition à chaque mouvement, donc contraire aux normes de la Suite.

Prélude "Allegro" très disjoint et volubile.

* Voir L'Education Musicale n° 317.

Arioso "Grave"  **ostinato**

flanqué d'accords haletants et d'un contrepoint mobile qui aboutit à un trait cadentiel. Sur cette assise immuable, le contrepoint prend une intensité d'expression singulière.

Fughette "Allegro" à deux voix 

Par son écriture quasi désinvolte, son rythme franc, la fugue perd son austérité coutumière et devient d'une limpidité exemplaire. Les 4 accords terminaux, sur le thème, rappellent celui-ci avec une grandeur altière digne du Cantor.

J.J. GRUNENWALD (né en 1911). **Suite de danses pour clavecin ou piano** (1948). La désignation du clavecin précise le style de l'œuvre où pas une danse ne figure nommément, malgré le titre.

Par sa conception, le **Lento con espressivo** convient à cette introduction en forme d'improvisation. Lui succédant, cette sorte de toccata atonale – **Vivace ritmico** – est d'une structure très personnelle que l'on peut schématiser comme suit :

A = mes. de 1 à 27
(soit : a = 1 à 11 - b = 12 à 20 - a' = 21 à 27)
B = mes. 27 à 43 - A' = 44 à la fin en réplique de A écourté.

Dans l'**Andante espressivo,** le compositeur reste fidèle à cette forme tripartite en sacrifiant le volet central très court (14 mes. début p. 9).

Deux rythmes sont superposés justifiant l'indication "deux claviers" relative au clavecin. A nouveau, l'opposition rythmique, délicate à mettre en place mais allégeant l'écriture, est notoire en cet **Allegro con spirito.**

Encore nettement destiné au clavecin, ce perpetuum mobile **Presto** est peu aisé pour le pianiste en raison de l'enchevêtrement des mains et de la disparité des timbres que requièrent les deux claviers. Le **Molto moderato** dans une grisaille mélancolique ramène le calme avant l'**Allegro non troppo** terminal, dans l'esprit "claveciniste", avec ses mordants, ses mélismes en sextolets, son ambitus restreint. Une interprétation préservée de tout épanchement s'impose.

En résumé, œuvre très personnelle, aux harmonies hardies, qui exige tact et discrétion de la part de l'exécutant.

Les deux œuvres suivantes tout en restant dans le sillage tracé depuis le 18e siècle, sont signées d'une "patte" très personnelle de MILHAUD qui livre à l'auditeur, comme à l'exécutant des surprises inattendues et pimentées.

D.MILHAUD. **Suite op. 300(**) avec orchestre** (1950).

Commandée par les pianistes américains Gold et Fizdale, qui en furent les dédicataires et premiers exécutants sous la direction d'Hermann Scherchen à Vienne le 14-09-1950.

Si l'esprit de la Suite classique est présent, le choix des mouvements ou danses est du domaine historique, chaque pièce se référant à une époque.

1) **Entrée** à la manière brillante et quelque peu solennelle des Intrada des suites de danses de cour.

2) **Nocturne :** La forme est créée en 1814 par Field (1782-1837), mais Milhaud recule devant cet anachronisme et adopte le rythme précieux de la forlane, d'où compromis entre l'époque Louis XV et l'aube du romantisme musical.

3) **Java fuguée :** Deux vocables qui se heurtent non sans humour : la java, danse populaire des bals-musette et la sévère fugue, comment se concilient-elles ?
La java abandonne les sempiternelles basses de l'accordéon, et de la fugue, il ne reste que quelques entrées. L'une et l'autre délaissent donc, dans un compromis très habile, une partie de leur spécificité.

4) **Mouvement perpétuel** qui, depuis le milieu du 18e siècle ne cesse de régner. Présentement, le compositeur négligeant le mouvement conjoint, ménage une plus grande place aux intervalles disjoints. Les traits de virtuosité sont répartis entre les deux claviers et plus épisodiquement à l'orchestre; les accords ne sont pas exclus : toutes particularités innovées au 20e siècle.

5) Le **Finale** rapide, au rythme ternaire traditionnel, rappelle plus la vivante tarentelle que la gigue.

Donc Suite qui survole les 18e, 19e et 20e siècles.

Faisant une légère entorse à la chronologie notons de MILHAUD — **Six Danses en trois mouvements**** (1969-1970).

Composées pour les 25 ans du duo de pianos Geneviève Joy-Jacqueline Robin qui les présentèrent en 1ère audition le 17/12/1970. Ces six danses peuvent s'exécuter séparément pour piano à 2 mains ou accouplées deux par deux à 2 pianos. Qu'est-ce à dire ? L'auteur envisage :

Piano 1 :	Tarentelle	Sarabande	Rumba
Piano 2 :	Bourrée à 2/4	Pavane	Gigue

En dehors de la Rumba, Milhaud fait appel à des danses anciennes ou issues du folklore.

La version à 2 pianos est la plus intéressante en raison de la confrontation des rythmes.

1) **Tarentelles et Bourrée** — soit 6/8 et 2/4.

Ce n'est pas toutefois, une simultanéité primaire. Très habilement, Milhaud exploite les agencements propres à chacun des deux rythmes, enrichissant ainsi l'ambiguïté latente pendant toute la première partie de la pièce.

Dans la seconde partie, il adopte l'alternance simultanée 6/8 5/8, créant des périodes de 11 croches aux deux pianos. Les phrases sont alors intrinsèquement boiteuses, mélodie, harmonie et valeurs s'identifiant. Un examen minutieux des trois dernières pages serait révélateur de la richesse d'invention du compositeur.

2) La **Sarabande et la Pavane** s'affrontent dans une grande mesure générale à 12/8

Sarabande : 4 mesures à 3/8 donc



Pavane : 3 mesures à 4/8

Même si les accents ne coïncident que toutes les 12 croches, l'organisation interne des mesures permet de saisir l'opposition des rythmes.

3) **Rumba et Gigue :** La rumba, essentiellement syncopée, d'origine brésilienne ♩. ♩. ♩ à 2/4 est confrontée à la truculente gigue rapide et carrée, au rythme ternaire très affirmé. Cette simultanéité se fait au détriment de la rumba dont le rythme boiteux est relégué au second plan par la rigidité impérative de l'autre danse. Si l'on y ajoute quelques trouvailles diaboliques de Milhaud, l'exécution devient alors bien périlleuse.

Ce genre d'écriture ou plutôt d'expérience semble unique jusqu'à ce jour.

Entre ces deux œuvres de Milhaud, Georges AURIC (1899-1983) compose de 1953 à 1955 une très belle et très intéressante **Partita****. Au 18e siècle le terme désigne une suite de pièces ou de danses, ou encore une œuvre en plusieurs mouvements. Auric retiendra la dernière définition. Présentement, 3 mouvements où ne figure aucune indication de **tempi** hors des chiffrages métronomiques.

L'œuvre est dense, ramassée, c'est la permanence de la musique pure sans motivation. Triptyque d'équilibre classique : deux mouvements vifs qui encadrent un mouvement lent.

1) ♩ = 132 — "Bien articulé", note Auric mais aussi, incisif, sarcastique, ricanant même, d'une écriture très dépouillée sans thème principal. Ce mouvement initial est fait d'une suite de 8 séquences que l'on délimite nettement par les rythmes, les mouvements linéaires, l'esthétique particulière à chacune d'elles.

2) ♪ = 46 — Méditatif, alternance de rudesse et de sérénité, de tendresse, d'âpreté et d'éclat. Tous ces "climats" se décèlent par paliers, par séquences comme dans le premier volet. Le graphisme même permet de les délimiter.

3) ♩ = 72 — Début, grande innovation chez les "Six". Le thème sous son aspect ironique dépassant les indications "délicat et léger" n'est autre que **la série dodécaphonique** de Schönberg; plus exactement, deux séries exposées par mouvement direct et contraire se succèdent. Ces séries, au cours du finale, ne s'imposent pas avec une permanence ostentatoire et lassante qui cadrerait mal avec l'allure assez désinvolte de cette dernière pièce.

AURIC — **Doubles-Jeux** (en trois cahiers) composés en 1970 pour le "duo" Geneviève Joy-Jacqueline Robin. Ces trois pièces publiées une quinzaine d'années après la **Partita**, sont une réplique de celle-ci avec de nombreux points communs : triptyque de construction analogue, absence de **tempi**, chiffrages métronomiques, division en séquences de chaque pièce. Les oppositions de nuances et les altérations de mouvement sont, dans les deux cas, brusques, violentes et inattendues tandis que quelques instants de poésie sont l'apanage du volet central.

Toutefois, Auric "actualise" son écriture, abandonnant la série dodécaphonique au profit du "pointillisme" (2) (début et pré-conclusion du Doubles-Jeux I). L'atonalité est maintenant totale, les claviers sont exploités dans toute leur étendue, les rythmes toujours plus complexes et un contrepoint sévère sont au service d'une pensée claire et concise. Enfin, les effets de résonance et de vibrato, chers à Dutilleux, Maderna et Berio ne sont pas exclus.

En résumé, héritières d'un prestigieux passé, ces deux œuvres marquent leur époque d'une trace indélébile.

Là, s'arrête les investigations concernant les principales œuvres contemporaines justifiables d'une filiation avec les maîtres allemands du 18e siècle.

A suivre

---

(1) TANSMAN Alexandre, d'origine polonaise, naturalisé, vint en France en 1919 où il fréquenta Ravel, Schmitt, Roussel. Il fait partie de l'Ecole de Paris.

(2) **Pointillisme** : On qualifie de "pointillistes" les structures musicales composées de sons très brefs, entrecoupés de silences plus longs que les sons eux-mêmes.

SON TEMPS OCÉAN...

Poème pour Voix & Quatuor avec Piano
de Griffith ROSE (1984)

Poésies de ***Nathalie MICHON***

par **Jean MAILLARD**
Professeur d'Education Musicale
au Lycée François 1er

Nathalie MICHON avait 28 ans. Elle s'est donné la mort le 13 décembre 1982. Pour des raisons qui lui appartiennent. Mais aussi parce que le refus du compromis avec la médiocrité, l'inquiétude qui sont à la source de la poésie, comme l'exigence dont elle se nourrit sont difficiles. Les poèmes de Dans la nuit du silence *en portent témoignage : une parole authentique risque toujours plus que ses mots...".*

Ainsi s'exprime Michel BAGLIN dans la *Préface* qu'il donnait au recueil paru dans sa revue *Texture,* à Auch en 1983, portant en post-scriptum quelques vers de Christine DELCOURT évoquant *les couteaux de l'absence.*

Qu'ajouter à ces lignes pour esquisser l'image fugitive de cette jeune femme passionnée de poésie, d'art, de musique, qui fut notre collègue en cette discipline de l'anglais où elle évoluait avec une aisance magique, familière des poètes aux diverses langues du cœur, anglais, écossais, irlandais, américains... Avec quelle passion découvrait-elle ces expressions humaines toujours renouvelées, de Chaucer le noble translateur à Marcelle Ebibi la Camerounaise ou à Sylvia Plath l'Américaine qui connut le même destin qu'elle... Cette avidité de la découverte, Nathalie Michon aimait la partager. Elle donnait le meilleur de son cœur et de son temps à la réalisation d'émissions pour une Radio privée parisienne. Aux *Editions des Prouvaires,* elle publiait en 1981 un recueil au titre évocateur, *Cette main qui sculpte le rêve,* enrichi d'une gravure d'André Sempfel, et portant en exergue des vers du poète américain Wallace Stevens extraits de *L'homme à la guitare bleue* (1937) :

Things as they are
are changed upon the blue guitar.

Le Temps Océan est également paru aux *Editions des Prouvaires* en 1983, le manuscrit intégral datant de l'hiver 1981-1982. Nathalie avait alors décidé avec son Editeur d'en soustraire les textes les plus personnels : il en resta donc *Cette main qui sculpte le rêve*... Les autres poèmes ont paru partiellement, avec l'assentiment du poète, dans diverses revues Avec *Le Temps Océan*... il s'agit, écrit l'Editeur, d'entrer dans une œuvre "dont le dédale est infini".

La clef de ce dédale, le compositeur américain Griffith Rose en a saisi le complexe et délicat maniement.

LE COMPOSITEUR

Griffith ROSE est né le 18 janvier 1936 à Los Angeles. Etudiant à la *Hartt School of Music* avec Isidore Freed pour la composition, il vint étoffer son métier dès 1956 avec Wolfgang Fortner à Fribourg en Brisgau, puis en 1958/1960 avec Nadia Boulanger aux *Ecoles d'Art Américaines* de Fontainebleau. Fixé en Haute-Saône en 1960, il travaille durant deux années avec Pierre Boulez (composition et analyse)) à *l'Académie de Musique* de Bâle tout en suivant les cours d'été de Karlheinz Stockhausen à *l'Académie de Musique de Darmstadt.* Egalement fasciné par la poésie, il a travaillé sur des textes de Sappho, Alcamn, Victor Hugo, Xavier Grall, Leopardi, Russell Thomas, Natalie Michon et Dylan Thomas notamment. Avec le peintre Riccardo Licata et le poète Marie-France Rose, il a travaillé à l'œuvre *Gedichte vom Mond.*

Actuellement Parisien, il compose une *Messe de Saint Antoine.* Dans son catalogue d'œuvres, on relève deux *Concertos pour alto* (1974 et 1976),... *même* (d'après Marcel Duchamp, 1977), *Rhapsodies pour flûte* (une des commandes pour *2E2M,* 1980), *Epiphanies* pour 72 flûtes à bec et 11 instruments de la Renaissance (1982), *Ziggurat* (d'après une toile de Riccardo Licata), *Requiem celtique* (1983).

L'ŒUVRE

Elle s'inscrit dans une tradition qui pourrait remonter à certaines pages de Berlioz *(Le spectre de la Rose)* en passant par Ernest Chausson *(Poème de l'Amour et de la Mer, La Chanson perpétuelle),* Claude Debussy *(Les Chansons de Bilitis),* Maurice Ravel *(Trois poèmes de Stéphane Mallarmé, Shéhérazade),* Arnold Schoenberg *(Pierrot lunaire),* Pierre Boulez *(Le Marteau sans Maître, Improvisations Mallarmé),* Charles Chaynes *(Qua-*

tre poèmes de Sappho), voire *Sibylle* de Maurice Ohana. Sa sonoristique, dans l'ensemble du cycle, est régie par le matériau sonore utilisé, la voix exploitant diverses techniques d'émission du registre de soprano aigu, avec de grands intervalles qui ne ressortent cependant pas de la technique du *Sprechgesang.*

Dédiée *A la mémoire de Nathalie,* la partition de *Son Temps Océan* a été composée par Griffith Rose sur une commande de Radio-France. Elle porte la date du 25 février 1984 et fut créée le 11 novembre de la même année à *l'Auditorium 103* de la Maison de la Radio.

Ecrite pour voix et quatuor avec piano, elle a été interprétée lors de cette première par Jacques Prat (violon), Martine Schoumann (alto), Eric Le Vionnois (violoncelle), Claude Lavoix (piano) et Signune von Osten (soprano) sous la direction de Patrice Mestral.

L'écriture, extrêmement élaborée, suit de très près les mouvances sentimentales du texte poétique. Le cycle fait appel à des vers provenant de l'une ou l'autre des publications de Nathalie Michon, dont ils traduisent l'angoisse et "l'horreur du givre...". *Son Temps Océan* est don un titre-réminiscence de climats déterminés, et non une référence précise au recueil *Le Temps Océan.*

Quelques indications concernant le jeu instrumental sont données en abrégé. Elles concernent surtout l'archet.

Le compositeur emploie le vibrato lent et le vibrato ordinaire; il indique fréquemment le trémolo selon un signe nouveau, mais d'usage assez répandu : la barre de croches qui s'ouvre progressivement en trois barres de triples.

A propos de cette œuvre, Grifftih Rose écrit :

> *Cet essai de capter l'intensité des poèmes m'a amené à un style d'écriture extraordinairement complexe et très angoissant pour les musiciens.*
>
> *La séquence d'émotion que j'ai tenté d'évoquer serait : 1. l'angoisse devant la mort, 2. la colère, et puis le silence, 3. l'incertitude douloureuse, 4. la furie, 5. l'apothéose.*

Le **Volet initial,** intitulé *Passants,* évoque des

Cliquetis
de lèvres désunies
martelées de solitude
Fracas de regards
défenestrés
Bruits de vies closes
sur la plaine des fronts bas
où se creusent à pas mauves
des virgules de mort.

C'est la pièce la plus longue, avec ses neuf vers répartis sur 58 mesures d'un tempo lent (72 à la noire). Le piano et le violon font entendre les limites du champ sonore, du *Fa dièse 0,* une octave au-dessous de la portée en clef de Fa, à *l'Ut 7,* une onzième au-dessus de la portée en clef de Sol. Ces frontières sont d'autant plus sensibles que cette immense cavité sonore est jalonnée par deux sons graves du violoncelle.

L'ensemble du cycle est essentiellement fondé sur l'expression de climats plus ou moins diaphanes, sur une trame atonale d'une polyphonie dont la densité est fonction du texte, en un jeu subtil de nuances et de timbres tenus, à travers lesquels désincarnée, sans recherche de l'effet mais atteignant par là même une étrange pureté, la voix s'insinue.

Selon le postulat de nombre de compositeurs actuels, Griffith Rose ne cherche pas à faire déclamer le texte poétique sur une mélodie, au sens traditionnel. Il suppose ce texte connu de l'auditeur et ne vise plus qu'à l'essentiel : faire exprimer à la voix et au quatuor la charge émotionnelle qui l'inspire.

Après les coups de boutoir de *pas mauves,* après le vide qui conclut la strophe initiale, long interlude instrumental aux résonances secrètes sur 42 mesures, enchaînant directement avec la **seconde pièce** :

II. Perforant une lande pétrie
le vent poursuit la mer
L'eau séduit
émonde la roche
Un phare
tamise la violence
Puis le silence
ébruite le ciel

La fin de l'interlude présente une accélération progressive du tempo jusqu'au mouvement métronomique de 108 à la noire. Second volet animé, au poème presque aussi développé que le précédent, mais que le musicien fait bruisser à tire d'ailes à nos oreilles. Alternance constante de nuances fortes et faibles, éclaboussures harmoniques échevelées autour de la voix qui passe comme un coup de noroît pour s'épuiser seule, tamisée dans sa violence, et se perdre dans l'aigu, purement monodique, pour exprimer ce *silence qui ébruite le ciel.*

Le **Volet III,** au tempo lent, est la plus "pulpeuse" contrepointiquement, de l'ensemble, avec une présence intense dans le dialogue des instruments avec la voix :

III. Comme des larmes grenat les framboises
par des enfants radieux égrenées
emplissent de souffrances
mon panier de chimères.

C'est l'épisode sans doute le plus romantique, dont le poème fait de Nathalie Michon une sœur moderne du jeune Werther. Le compositeur a parfaitement traduit ce retour vers une poésie plus traditionnelle avec la vesture qu'il lui offre, aux accents chaleureux et poignants, à l'expression sensible et mesurée à la fois. Les 26 mesures de ce volet III, au tempo lent, à la trame dense *(cf. exemple musical)*, enchaînent ex abrupto, après un Si bémol qui résonne sur une mesure entière au médium du piano, avec le **Quatrième volet.**

Il ne s'agit plus ici que d'une succession de mélismes mettant en vedette la souplesse de la voix, laquelle n'émet que la trame vocalique du poème dans une perspective très rimbaldienne qui n'est pas sans rappeler Stockhausen, Kagel ou Bério.

IV. *Le sable s'ouvre* E A OU
le ciel s'émiette E IE E I ETT'
La terre entière coule
sous ce fracas de solitude.

Toutes ces vocalises se déroulent, comme un préambule, sur un continuum d'arpèges contrariés au clavier, et d'intermittentes interventions des archets, en une chaude effusion constamment soutenue.

Puis le texte poétique est repris dans son énoncé intégral dans le registre aigu de la voix, avec un renversement de l'équilibre instrumental, le continuum passant aux cordes et les interventions sporadiques au piano. Ce quatrième volet, à la texture partiemment tissée, a donc suscité deux fois l'imagination de Grifftih Rose, tout comme le volet initial. Dans le cours de celui-ci, les instruments prolongeaient l'émotion du texte. C'est ici la voix qui anticipe, avec son rêve aérien.

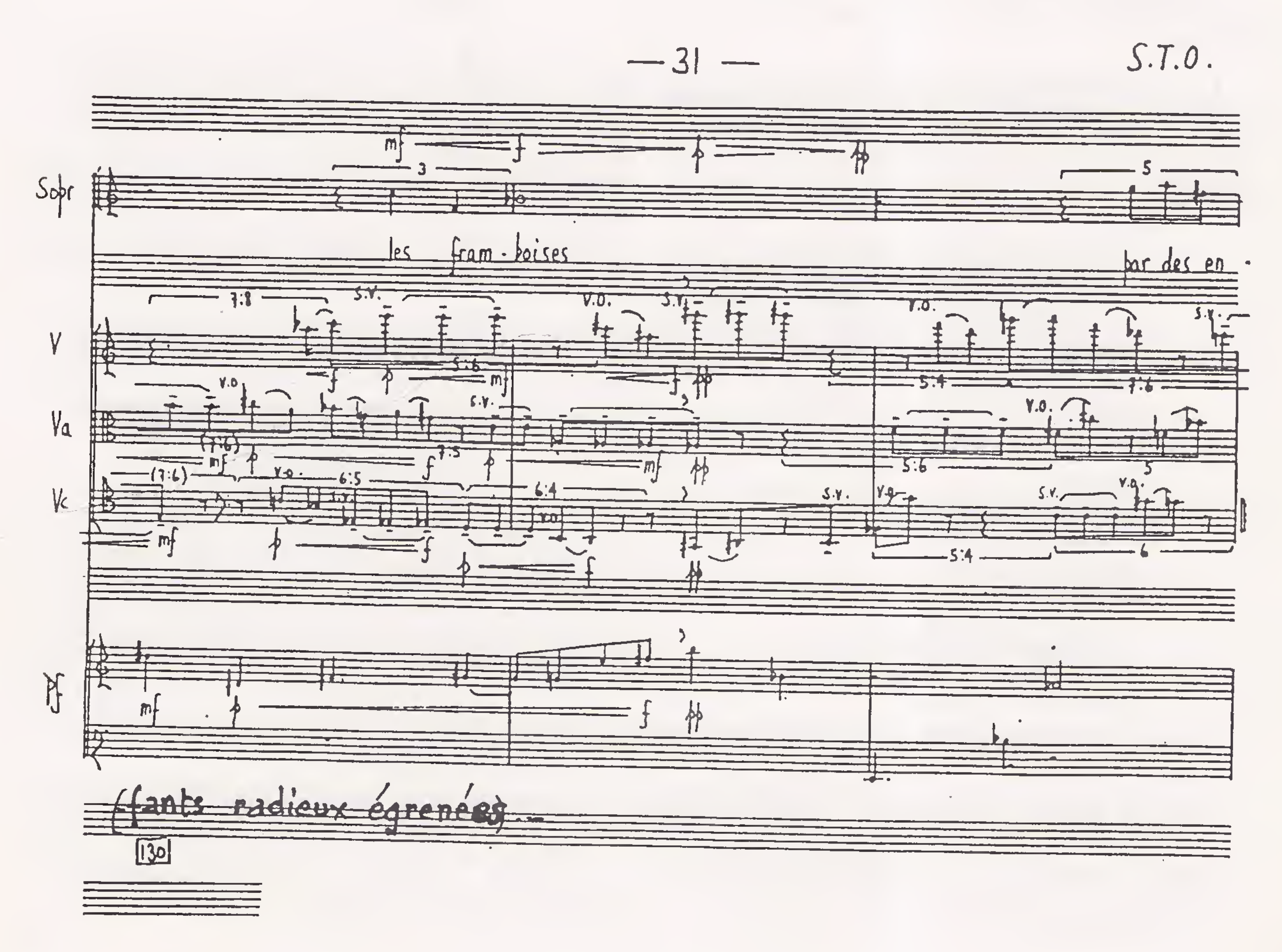
L'ultime volet offre une ambiguïté riche d'espérance, n'était l'affrontement d'un prétérit et d'un temps présent : blessure au creux de la poitrine, au fond du cœur, et évasion dans l'émerveillement d'un jardin secret.

V. *Entre deux montagnes*
pleure la rivière
le rêve était
son seul trésor.

En une seule page de partition, mesures 199 à 212 d'un tempo très lent, Griffith Rose trace ici au sein de l'immatérielle perspective sonore, comme une épitaphe tendre certes, d'une extrême sensibilité, mais qui pénètre le cœur "comme un couteau", une lame insinueuse et vierge à la fois, de "l'horreur du gouffre".

C'est sur ce long son tenu, un Do dièse aigu de la voix, que s'éteint à l'horizon cette évocation de *Son Temps Océan* de Nathalie Michon. Griffith Rose a su en traduire toutes les intimes nuances en une partition d'une extrême difficulté technique sans doute dans son exécution, mais qui exploite de façon si originale les capacités de la voix et celles du quatuor avec piano, en des registres très neufs et très secrets.

Fontainebleau, *février 1985.*



ZOLTÁN KODÁLY, un itinéraire hongrois

par **Philippe A. AUTEXIER**

Zoltán Kodály raconte lui-même que sa première grande impression musicale lui vint d'une sonate de violon de Mozart que ses parents jouaient un soir. Contours mélodiques précis, solidité formelle et harmonique, avec la juste dose de contrepoint : l'enfant vint s'asseoir au pied du piano et resta subjugué. De ce jour date sa vocation de compositeur.

S'il est des musiciens qui, par la voie de leur instrument, sont amenés à écrire des partitions, ce ne fut jamais le cas de Kodály. Pour lui, l'instrument resta toujours une activité secondaire, surbordonnée à sa vie de compositeur. A dix ans, il commençait à apprendre le violon, assez bien pour lire le Concerto de Mendelssohn. Puis il voulut pratiquer le quatuor avec des amis. Comme il n'y avait pas de violoncelliste dans sa petite ville, il choisit ce pupitre et dut apprendre à jouer par soi-même. Rapidement, on put aborder les quatuors de Haydn.

Cependant, et malgré quelque travail au piano aussi, le jeune Kodály était irrésistiblement attiré par la voix humaine, de sorte que ses principales compositions de jeunesse, notamment un bref Stabat Mater, sont toutes pour chœur. A cette époque, Kodály ne possède pas un univers musical très large. Palestrina, Bach même, lui sont mal connus. C'est certainement une grande lacune pour un musicien attiré par l'écriture chorale et le contrepoint classique. Aussi la connaissance des grandes œuvres de la polyphonie chorale ne se fait-elle guère attendre. Et si Kodály, après ses études à l'Académie de musique de Budapest, tarde à exprimer à nouveau sa foi en musique, c'est uniquement parce que le mariage de la liturgie et du nouveau langage national demande une maturation particulière.

Ainsi le Te Deum pour la forteresse de Bude, en 1936, représente-t-il la première grande composition liturgique de la nouvelle école hongroise. Bach est passé par là, certes, mais un autre aspect ne saurait passer inaperçu : la quarte est devenue la clef de voûte du langage de Kodály. Dans le Te Deum sur un texte latin, elle confère à la musique son caractère hongrois, malgré le respect de règles prosodiques étrangères.

Tout à fait consciemment, Kodály emprunte mainte tournure au folklore hongrois qu'il a recueilli. Et dans ce chant archaïque, c'est avant tout le pentatonisme et le rôle de la quarte qui l'attirent. Il faut voir dans ces caractéristiques les raisons du choix de la mélodie du Paon pour les célèbres variations écrites en 1938-1939.

Peut-être Kodály eut-il, dès sa prime jeunesse, quelque contact secret avec ce folklore archaïque. Toujours est-il qu'il n'en adopte pas les tournures comme des éléments étrangers : il les intègre parfaitement dans son langage musical, dès ses premières œuvres de maturité, comme le premier Quatuor.

Le regard de Kodály est toujours tourné vers la Hongrie, vers l'intérieur. Quoi qu'il soit amené à faire, sa préoccupation première sera d'établir le rapport avec son pays et avec la musique hongroise. Depuis cette Renaissance, qui n'en fut pas une pour la Hongrie en raison de l'occupation ottomane, il est le premier musicien que l'on peut qualifier d'**hungaripète.** Partir en exil sous la pression du fascisme, par exemple, ne lui eût jamais été possible.

Comme il fut jadis charmé par le cantabile mozartien et qu'il se fit vocation de l'imiter en Hongrie, c'est cette recherche d'une **cantabilità maghiara** qui constitue l'essentiel de l'itinéraire hungaripète de Kodály. Trois sources alimentent sa démarche : le caractère de la prosodie hongroise, le chant paysan qu'il recueille dans les campagnes, enfint le chant historique de la prétendue Renaissance hongroise, c'est-à-dire les longues ballades écrites par Tinódi et d'autres pendant les guerres ottomanes.

L'attachement de Kodály au XVIe siècle hongrois se retrouve dans son œuvre maîtresse, le Psalmus hungaricus. Il choisit de mettre en musique une traduction hongroise du 55° psaume de David. Voilà qui, par trois fois, n'est pas innocent : le texte original est sous-titré "Prière du persécuté; le traducteur, Mihály Kecskeméti Vég, originaire de la même ville que Kodály, est un Hongrois du XVIe siècle et surtout cette traduction n'en est pas une ! Il s'agit plutôt d'une paraphrase qui fait lar-

gement allusion à la situation de la Hongrie au XVIe siècle. Le texte de Vég n'est pas le premier poème hongrois, mais il est le plus beau du répertoire ancien. Kodály, en homme supérieurement cultivé, ne pouvait manquer de le retenir. Et c'était pour lui l'occasion idéale de mettre en pratique ses idées prosodiques.

Au XVIe siècle, Kodály n'empruntera guère l'ungaresca. Cette danse est fille de la résistance hongroise, mais aussi roumaine, slovaque, polonaise... Si son centre de gravité est tsigano-hongrois, elle est foncièrement hungarifuge. A ce titre, elle attirera plus facilement Bartók que Kodály. Pour ses mouvements rapides, souvent dansants, Kodály préfère des fragments joués en Hongrie pendant les fêtes, notamment les mariages. Ces danses traditionnelles qui sont familières depuis son plus jeune âge, comme il le rappelle en avant-propos à ses Danses de Galánta.

Si l'on excepte les arrangements purs et simples, comme le Pas-double de Kalló, ou plus classiques, comme les Danses de Galánta et de Marosszék, c'est dans les formes classiques les plus sévères que Kodály aime le plus à faire allusion en toute évidence à ces danses traditionnelles. Il n'hésite pas, entre autres, à imiter les vielleux et autres cornemuseux des campagnes dans le troisième morceau de sa Sérénade pour deux violons et alto — par ailleurs une sorte de couronnement de sa musique de chambre.

Les périodes de création kodályenne coïncident avec des genres déterminés, en tout cas dans l'âge mûr, après la découverte du folklore archaïque.

De 1906 à 1920, il se consacre à la musique de chambre : pièces pour piano, quatuors, sonates pour violoncelle ou violoncelle et piano, trio, etc. C'est la période du chercheur, de la formation d'un style nouveau et de la lutte pour l'imposer. C'est aussi la plus originale.

Y fait suite, jusqu'à la seconde guerre, la période la plus brillante, avec le Psalmus hungaricus dès 1923, les œuvres scéniques, religieuses et orchestrales. Si l'on y trouve les pièces les mieux équilibrées, on ne manque pas non plus de déceler, à partir de 1930, quelque perte de souffle.

Cette difficulté, dont le maître est fort conscient, le pousse à revenir à son plaisir de jeunesse, le chant choral. Les chœurs domineront sa dernière période. Il s'y trouve de nombreuses pièces inégalées dans le répertoire choral du XXe siècle, comme la Sirató ének (Complainte) de 1947. Kodály associe à ce travail de composition chorale ses convictions pédagogiques, en soutenant par tous les moyens le nouvel édifice musical hongrois.

Dans toute la musique de maturité, on remarque la persistance des préoccupations hungaripètes du musicien, à tel point qu'on pourrait se demander si sa personnalité transparaît parfois dans les œuvres de l'adulte, ou s'il ne faut pas y voir que la Hongrie. En comparant une pièce "anté-folklorique" (par exemple le début de l'Intermezzo de 1905) à l'œuvre folklorisante par excellence (9e variation du Paon), on saisira que tel n'est pas le cas : c'est bien le même homme qui les a conçues.



Kodály au milieu des élèves de la maîtrise de PÉCS (Hongrie) en octobre 1945. Photo inédite de JENÖ TAKÁCS

La bibliographie française sur Kodály est si riche que le Zoltán Kodály de Jean-Pierre Amann (Editions de l'Aire, Lausanne 1983) est en fait le seul livre qui lui soit consacré dans notre langue. Grâce à lui, une grande lacune est comblée à l'égard de celui que Bartók et tous ceux qui se sont consacrés à l'histoire musicale hongroise regardent comme le chantre de son pays.

C'est plus qu'une biographie que signe J.-P. Amann. Origine suisse oblige : l'ouvrage contient une interview de Kodály par Ernest Ansermet et huit lettres du premier au second. On lit aussi avec plaisir les nombreuses haltes sur les grandes œuvres musicales et plusieurs annexes, le tout dans un langage particulièrement limpide.

On peut bien regretter quelques petites erreurs d'ordre historique, des difficultés linguistiques qui rendent l'auteur plus tributaire de la bibliographie en idiomes occidentaux, mais la synthèse est brillante et l'on sent parfois beaucoup de réserve par rapport à une certaine image officielle de Kodály.

Les annexes comprennent un bref exposé sur la méthode qui lui est abusivement attribuée (par D. Debès), un catalogue, une bibliographie fort utile et une discographie sélective excellente.

"EDUCATION MUSICALE ET INFORMATIQUE"

Compte-rendu de la réunion organisée par le C.D.D.P. de la Sarthe

En éducation musicale, compte tenu des buts fixés :
— comment diversifier les exercices proposés aux enfants,
— comment "relancer" leurs motivations,
— comment améliorer leurs résultats, en utilisant, au mieux, les matériels techniques modernes ?

Après le disque microsillon, la bande magnétique et l'instrumentarium, l'ORDINATEUR entre en scène, à son tour. Comment le mettre au service de l'éducation musicale ?

C'est la question que s'est posée M. Lalouze, professeur au Collège de Bonnétable (Sarthe), devant l'ordinateur T.O.7. dont est équipé son établissement.

Deux années de longues et patientes recherches ont abouti à 3 logiciels qu'il expérimente, actuellement, avec ses élèves.

A - **Première série d'exercices proposés aux élèves :**

Matériel : Téléviseur - ordinateur - magnétophone - crayon optique.

Buts : Dans une progression générale qui vise à ACCELERER LA VITESSE DE LECTURE DES ENFANTS, **1e étape :** Mise en évidence de la RELATION entre la place de la note sur la portée (perception visuelle) et la hauteur du son entendu (perception auditive).

Déroulement :
a) l'enfant fait apparaître, sur l'écran, deux portées (clé de sol, clé de fa) et toutes les notes dans l'ordre ascendant,
b) il pointe son crayon optique sur l'une des notes et entend le son correspondant,
c) il lui est possible de faire apparaître sur l'écran le nom de la note lue et entendue,
d) il lui est possible, bien sûr, de chanter le nom de cette note.
e) en ce qui concerne la durée du son émis, cet exercice se subdivise en deux parties :
— l'une dans laquelle les sons ont tous la même durée,
— l'autre dans laquelle la durée de "base" peut être multipliée par 2-3-4 ou 1,5 (note pointée) ou divisée par 2.
D'où la possibilité de jouer des airs simples.

Cette première série d'exercices est une sensibilisation, sans évaluation des résultats; elle prépare les deux autres séries (en liaison avec telle ou telle partie du cours d'éducation musicale) qui, elles, feront l'objet d'une évaluation des résultats.

B - **Deuxième série d'exercices proposés aux enfants :**

Matériel : Le même PLUS imprimante (facultative) ou le magnétophone-cassette du T.O.7. pour l'enregistrement des résultats (facultatif, lui aussi, si l'on ne désire pas conserver les résultats).
— une partie des lettres ou chiffres du clavier de l'ordinateur ont été remplacés par les noms des notes de la gamme notés sur une réglette en papier.

Buts : 2e étape : ACCELERATION de la vitesse de détection du NOM de la note ECRITE.

Déroulement :
a) l'enfant fait apparaître, sur l'écran, les deux portées, vierges, cette fois.
b) il attend la note qui va apparaître sur l'écran et appuie, alors, sur la touche du clavier correspondante. Il a "trouvé" ou non le nom de la note. L'ordinateur lui signale aussitôt s'il a réussi ou non et donne la correction écrite et sonore. Une évaluation finale conclut l'exercice.

L'évaluation dans cette 2e série et dans la suivante tient compte du niveau "normal" de l'élève (apprécié par le professeur), du niveau choisi dans la progression et de la vitesse de déroulement de l'exercice.

En effet, 7 niveaux, avec, pour chacun d'eux, 6 vitesses de déroulement, sont proposés aux élèves :
1) La gamme de do, clé de sol,
2) du DO 3 grave, à gauche, au SOL 4, à droite.
3) Mêmes notes qu'en 2, mais dans le désordre,
4) clé de fa, notes dans l'ordre,
5) clé de fa dans le désordre,
6) clé de sol et clé de fa, dans l'ordre,
7) id., dans le désordre.

C - **Troisième série d'exercices :**

Matériel : les mêmes que pour la 2e série.

Buts : ACCELERATION de la vitesse de reconnaissance du NOM du SON entendu.

Déroulement :
a) l'enfant fait apparaître, sur l'écran, les deux portées avec leurs notes,
b) il attend le jeu mélodique de "do-mi-sol-do" (qui permet le repérage) puis il attend le son à identifier.
c) il pointe, alors, le crayon optique sur la note écrite correspondante.

5 niveaux, au choix : 1) Gamme de do, clé de sol - 2) clé de sol du DO 3 au SOL 4 - 3) clé de fa - 4) Clé de sol-clé de fa - 5) Echelle chromatique - clé de sol.

Pour chacun des niveaux, 6 vitesses de déroulement possibles.
— **les résultats :** sortent, là aussi, sur l'imprimante dont les feuillets peuvent être conservés dans les cahiers individuels de solfège, constituant ainsi un "dossier" de progression. Au défaut d'imprimante, les résultats sont stockés par le magnétophone, sur une cassette. Ils peuvent "ressortir", en série, sur imprimante, à l'aide d'un programme annexe de transfert.

Conditions générales d'utilisation de ces logiciels - limites - avantages :

1) Les élèves travaillent sur ordinateur individuellement, dans la salle spécialisée "informatique" pendant les cours d'éducation musicale ou en dehors.

2) Ce travail ne remplace pas le cours d'éducation musicale, il n'en est que le complément et il ne complète, pour l'instant, qu'une partie des composantes du cours.

3) Entre autres avantages :
a) il permet de limiter, au minimum, en cours, tel exercice répétitif, nécessaire à l'acquisition d'une notion, puisque chaque élève, sur l'ordinateur, peut "y revenir", à son rythme, et autant de fois que cela est nécessaire, jusqu'à la réussite complète.
b) Il permet de prendre en compte l'intérêt de certains enfants plus attirés par un des aspects "techniques" de la musique que par son aspect "sensible" et, ainsi, d'ouvrir davantage le cours d'éducation musicale aux différentes "cultures" déjà nettement affirmées au collège.
c) Il est un des éléments importants de la conquête de l'autonomie des élèves. Ceux-ci, ainsi que le prouvent les premières expérimentations, au collège de Bonnétable, s'adaptent très bien (mieux que les adultes ?) et plusieurs jouent déjà le jeu de l'amélioration de leurs propres performances.

Suites possibles :
1) Information mutuelle sur des réalisations dans le domaine "éducation musicale et informatique".
2) Propositions à des techniciens en informatique de projets pédagogiques à adapter à tel ou tel matériel informatique.

S'adresser ou écrire : - à M. L'Inspecteur pédagogique régional - Education Musicale - (M. Le Touzé) 96, rue d'Antrain. 35040 Rennes Cédex,
- ou à M. La Louze, 74, rue du Rosay. 72110 Bonnétable,
- ou à M. Le Borgne, délégué régional APEMU. Saint Maixent 72320 Vibraye.

MINISTERE DE LA CULTURE

AVIS D'EXAMEN

Session 1985-1986

Les épreuves du **diplôme d'Etat de Professeur de musique,** auront lieu en 1985-86 pour les disciplines suivantes :

Saxophone : novembre-décembre 1985
Clarinette : janvier-février 1986
Trombone : janvier-février 1986
Cor : janvier-février 1986
Jazz : mars-avril 1986
Trompette : mars-avril 1986

Les demandes de pré-inscription doivent être adressées à la Direction de la Musique et de la Danse, (Bureau de la Formation) 53, rue Saint-Dominique,75007 Paris. (Téléphone : 555.92.03, poste 460 ou 391).

La clôture des pré-inscriptions est fixée au **31 mai 1985**



RECTIFICATIF

Les titres parfois malicieux des **Scènes d'Enfants** de Schumann sont peut-être la cause de la "Curieuse Histoire" survenue dans le dernier numéro de l'**Education Musicale.** A moins que les responsables de la mise en page ne se soient un peu trop abandonnés à une quelconque "Rêverie"...

Toujours est-il que les exemples musicaux se sont retrouvés complètement décalés, comme l'auront certainement remarqué les lecteurs. Avec toutes nos excuses, voici un rectificatif où figure à chaque fois l'ordre d'apparition dans la Revue suivi de la place qu'il devait occuper... Ainsi, le premier exemple cité en page 13 correspond en réalité à la pièce n° 8 "Au coin du feu"...

Encore mille excuses pour ce "Colin-Maillard" bien involontaire !

1-8 / 2-9 / 3-10 / 4-11 (partie A) / 5-11 (partie B) / 6-12 / 7-13 / 8-1 / 9-2 / 10-3 / 11-4 puis 5 / 12-6 / 13-7 /.

François FABIANI

La Tonalité, c'est quoi ?

par **Jacques CHAILLEY**

— La tonalité, c'est quoi ?

Telle fut la question que posa un jour Jean-Pierre à son frère Daniel, brillant élève de solfège au Conservatoire de sa ville.

— Tiens, c'est vrai, dit Daniel, je ne me l'étais jamais demandé.

Et il s'en fut chercher son guide spirituel, l'immortel "Danhauser" que depuis 113 ans (il date de 1872) on enseigne imperturbablement dans toutes les écoles de musique de France et de Navarre. Il l'ouvrit à la page 43 et en récita solennellement l'article 104 : *La tonalité est l'ensemble des lois qui régissent la constitution des gammes.*

— Et la gamme, c'est quoi, demanda Jean-Pierre ?

Daniel feuilleta "son" Danhauser, n'y trouva pas la définition cherchée, mais se rabattit sur la page 25 : *On nomme gamme (diatonique) une succession de sons disposés selon les lois de la tonalité.*

— Ah ? dit Jean-Pierre, c'est comme "le poirier, arbre qui produit la poire", et "la poire fruit du poirier". Je ne suis pas plus avancé. Et il y a d'autres gammes que la gamme diatonique ?

— Bien sûr, fit Daniel, important, il y a la gamme chromatique.

— Et celle-là, elle n'est pas régie par les lois de la tonalité ?

Daniel commençait à être impatienté. Il envoya promener son jeune frère. Mais celui-ci était têtu. Il se saisit du Danhauser, le feuilleta lui-même et lui montra la page 50 : Article 121, lut-il solennellement. *C'est l'armure de la clé qui indique la tonalité dans laquelle un morceau est écrit.*

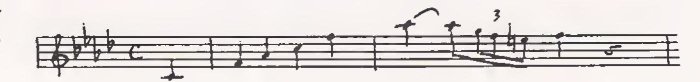
— Ça au moins, c'est clair, dit-il, satisfait.

Et il se précipita sur la "5e sonate" de Mozart en fa majeur que son professeur de piano lui avait donnée à travailler. Il vérifia qu'il y avait bien un bémol à la clé, relut son Danhauser et commença à pianoter. Au bout de quelque temps, comme il venait de franchir la mesure 32 où s'introduit un thème en ut majeur, il se tourna fièrement vers son frère : "Tu vois, j'ai bien retenu ta leçon et je sais qu'on est en fa majeur."

— Mais non, imbécile, regarde ici (il lui montra le do dièse occasionnel de la mesure 34), on est en ré mineur.

— Ah ? dit Jean-Pierre, et pourquoi ?

— Parce que, énonça doctoralement Daniel après avoir vérifier la page 66 de sa Théorie, si la dominante du ton, qui ici est do, est altérée, on est dans le ton relatif mineur. Tiens, regarde. "Et il lui montra l'exemple de la p. 67 :



Voilà ! Jusqu'à la 3e mesure, on ne sait pas encore si on est en la bémol majeur ou en fa mineur; mais au milieu de la 3e mesure, on est fixé : il y a un mi bécarre, on est en fa mineur. Dans ton Mozart, tu as un bémol à la clef, tu as ici un do dièse, tu est donc en ré mineur. J'ai étudié mon solfège, non ?"

Jean-Pierre se le tint pour dit et reprit sa phrase en ut majeur en se répétant docilement : "Je suis en ré mineur, je suis en ré mineur..."

***

Un peu inquiet quand même, Daniel voulut en avoir le cœur net. Il connaissait un étudiant en musique fraîchement sorti d'une Université périphérique. Il alla le trouver et lui demanda ce qu'il en pensait. L'étudiant le prit de haut.

"Peuh, dit-il, tout cela est dépassé. On l'enseigne encore par routine, mais nous avons changé tout cela, et nous faisons maintenant l'analyse d'une manière toute nouvelle."

Daniel venait justement d'étudier le *Médecin malgré lui* de Molière. Il eut une impression de déjà entendu, mais s'abstint d'en faire la remarque pour ne pas désobliger son interlocuteur.

— Oui, continua celui-ci avec autorité, maintenant nous faisons de l'analyse schenkérienne, et tout le reste n'est plus que vieilles lunes. C'est du reste ce que nous dit fort bien M. Célestin Deliège dès la première page de son dernier livre qui vient de paraître (1). Vous connaissez M. Célestin Deliège ?

Daniel haussa les sourcils et esquissa un vague "non" de la tête.

— Vous devriez, c'est l'une des sommités de l'analyse musicale nouvelle. Il enseigne au Conservatoire de Liège et vient d'être appelé à Paris pour y donner à l'Ecole Normale Supérieure des cours supérieurs de super-musicologie. Lui au moins, il sait définir la tonalité. Ecoutez :

Il ouvrit à la deuxième page le livre en question et énonça avec respect les cinq conditions que l'auteur y assigne à une musique pour pouvoir être qualifiée de "tonale".

Condition n° 1 : *il n'y a tonalité que lorsqu'on fait entendre une suite d'accords de tonique et de dominante.* Tenez, écoutez ceci (il joua la péroraison de l'Ouverture des Maîtres Chanteurs). Il n'y a pas d'accord de dominante, puisque c'est construit autour d'une cadence plagale. Il n'y a donc pas de tonalité. Et ceci (il joua l'interminable accord de mi bémol majeur qui ouvre l'Or du Rhin). Pas d'accord de dominante, pas de tonalité. Et ceci encore (il joua le début de Parsifal). La dominante n'arrive qu'à la cadence finale : donc jusque là, il n'y a aucune tonalité. Ah, ce Wagner ! Quel lucide précurseur de l'atonalité contemporaine !

Daniel se souvint de Danhauser attendant la 9e note de la 1e sonate de Beethoven pour savoir qu'on était en fa mineur, et admira la continuité de pensée qui reliait au théoricien de 1872 son émule de 1984.

Condition n° 2 : *il n'y a de tonalité que dans le tempérament égal.* Cela, c'est une des grandes découvertes de M. Célestin Deliège. Et c'est très important, parce que cela nous montre que Schoenberg s'appuyait sur des évidences historiques lorsqu'il établissait la nécessité inéluctable du dodécaphonisme.

Daniel ne vit pas très bien le rapport, mais il ne broncha pas. Il se souvint néanmoins qu'on lui avait dit qu'il avait fallu attendre les dernières années de la vie de Bach pour voir apparaître le tempérament égal et il en conclut qu'il n'y avait jamais eu de musique tonale avant cette époque. Cela le surprit d'autant plus qu'on lui avait aussi expliqué qu'on avait pendant très longtemps accordé clavecins et orgues tantôt en tempérament inégal en tantôt en égal; il ne put se retenir de demander si le même morceau devenait tonal ou atonal selon qu'on le jouait sur un instrument ou sur un autre. Son interlocuteur le toisa comme s'il s'agissait d'une impertinence, et poursuivit sans répondre :

Pensez à renouvelez votre abonnement. Vous nous éviterez des frais inutiles.

Prenez connaissance de nos tarifs en page 2 de couverture.

Condition n° 3 : *la tonalité est liée à la possibilité de moduler par enharmonie.*

Daniel savait ce que c'était que l'enharmonie. On lui avait montré qu'elle était facile dans le tempérament égal, mais que dans l'inégal elle ne pouvait se faire qu'avec des approximations. Il jugea que la condition n° 3 était bien inutile après la condition n° 2, puisqu'elle en était une évidente conséquence. Mais il n'osa pas, cette fois, communiquer ses réflexions au magister qui continuait à réciter son cours :

Condition n° 4 :...

Daniel n'écoutait plus. Il paraissait songeur. Il prétexta un rendez-vous et s'éclipsa sans attendre la suite. Dans l'escalier, on aurait pu l'entendre marmoner : "J'ai l'impression qu'on se moque de moi".

Et je crois bien qu'il avait raison.

(1) *Les fondements de la musique tonale,* Paris, Lattès, 1984.

bibliographie

• Françoise ESCAL, **Le compositeur et ses modèles,** P.U.F. Ecriture, Paris (1984) in-8° 246 pages., ex. music. - ISBN 2-13-038-160-X.

La Collection **Ecriture** des P.U.F. est faite d'essais dans lesquels les auteurs se proposent de dégager les aspects essentiels d'une question théorique selon des méthodes critiques les plus diverses, et les mobiles qui entraînent la création littéraire ou artistique. Françoise Escal, dont on connaît déjà un ouvrage consacré aux **Espaces sociaux, espaces musicaux** paru chez Payot en 1979, s'efforce ici de détecter quelques uns des processus de la création en musique.

Quatre grands axes de recherche essaiment dans de multiples incursions : les "parodies" de Bach ou la subversion du signe; les concertos-pastiches de Mozart ou la citation comme procès d'appropriation du discours; la citation imaginaire : Stravinsky; et Tombeaux, hommages. Il s'agit en partie d'études éparses dont deux ont paru sous une forme différente dans **The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music** (12.1981) et les **Cahiers du XXe siècle** (6.1976).

• **Recherches sur la musique française classique,** A. & J. Picard, Paris, XXII (1984), in-8° 240 pages, ex. music.

Ces documents rassemblés patiemment et passionnément par Norbert Dufourcq et Marcelle Benoît consistent toujours en études d'un intérêt soutenu, réalisées par des historiens et musicologues d'une compétence éprouvée.

Ce n° XXII s'ouvre par un hommage à l'érudit éditeur Jacques Picard (1903-1983), responsable de la mise sur des tablettes de marbre de quelques 50000 pages érudites concernant la musique française sous les Rois Bourbons. On y trouve encore une étude pertinente du **Premier livre de Pièces de clavecin** (1685) d'Elisabeth Jacquet de La Guerre (ca. 1664-1729) par Carol Henry Bates, dont on connaît la belle thèse consacrée à la même artiste (New York, 1966). Leslie Ellen Brown (Louisiana State University) présente, remaniée, les éléments d'une communication faite au colloque de l'**American Musicological Society** en 1977 **(Departures from lullian convention in the tragédie lyrique of the preramiste Era).** Jean Boyez présente de **Nouveaux documents sur la jeunesse d'André Campra et la vie musicale à Aix en Provence au XVIIe siècle,** cependant que Anne Baker remanie le chapitre III de sa thèse (Toronto, 1977) consacrée à **The Church Music of André Campra (A reconsideration of the sources).** Puis c'est un **Essai de biographie de Michel Blavet (1700-1768)** par Louis Vaissier. La troisième partie du dossier consacré aux **Organistes laïques du Diocèse de Toul aux XVIIe et XVIIIe siècles** par Olivier Douchain, achève cette monographie d'un vif intérêt, enrichie d'une Bibliographie très étoffée.

Un hommage à Renée Viollier par Norbert Dufourcq rapelle éloquemment l'action de cette musicologue active au service de nos maîtres classiques. Une chronique de livres et disques, un Index closent cette livraison de **Recherches** dont la référence demeure indispensable.

• **Nanie Bridgman,** La Musique à Venise P.U.F., Paris (1984) **"Que sais-je ?" n° 2172.**

Avec l'aisance et l'érudition qu'on lui connait, l'exquise Présidente honoraire de la **Société française de Musicologie** nous conduit à travers les masques enchantés de la capitale du rêve dont elle ouvre les portes à l'aube du IXe siècle, au temps où les reliques de Saint Marc furent transférées secrètement depuis Alexandrie. Semblable au voyageur suivant un guide idéal, le lecteur est charmé tout au cours d'un parcours dont les sept derniers siècles coulent d'une fontaine d'Aréthuse aux résurgences secrètes et fascinantes. Voilà 128 pages dont les normes de Collection se perdent dans le tournoiement de "l'ile imaginaire qui rayonne sur les siècles à venir" selon la belle image de Jean Marabini. Bibliographie, index et table assurent confortablement cette évocation amoureuse.

• **Revue Esprit n° 99, Mars 1985** à Paris 19, rue Jacob 75006 Paris, Tél. : 633.25.35.

En 1960, la célèbre revue Esprit avait déjà publié un cahier spécial "Musiques nouvelles" dans lequel s'exprimaient Gilbert Amy, A. Boucourechliev, Michel Butor, André Hodeir, et Henri Pousseur. A la suite de la publication du **Paradoxe du musicien** de P.M. Menger (Flammarion, 1983), la Rédaction a demandé à ce dernier de constituer un nouveau dossier concernant les musiques actuelles. En guise d'introduction, Pierre Mayol, docteur en Sociologie et rédacteur de la revue présente la Musique Contemporaine : comment l'entendre ? Suivent sept études dont on appréciera la diversité : **L'élitisme musical républicain. La création contemporaine et ses publics** (Pierre-Michel Menger, Agrégé de philosophie), **de Schoenberg à Boulez : Logique et dialectique de la création musicale** (Hugues Dufourt, compositeur, agrégé de philosophie), **Un pianiste à l'épreuve du**

contemporain (entretien avec Jay Gottlieb, pianiste américain), **Sous le signe de l'imaginaire, Maurice Ohana** (Francis Bayer, compositeur, docteur en esthétique), **Le compositeur et ses machines. De la recherche musicale** (J. Claude Risset, compositeur, agrégé de physique, ancien élève de l'E.N.S.), **Le monde des chimères** (André Boucouréchliev, compositeur), **Le temps (musical) retrouvé** (Michel Imberty, philosophe, psychologue et musicologue).

Le numéro comprend une page journal éclectique où le sel ne meurt pas notamment sous l'esprit d'un M.M. (Michel Mesnil) évoquant le Saint Godard. Sophie Debouverie apporte une touche sérieuse au centenaire du grand Bach.

- **Edmond BUCHET,** J.S. Bach après deux siècles de témoignages, **Buchet-Chastel, Paris (1985)** in-8° 275 pages, nbreux exemples musicaux.

Un bilan personnel d'Edmont Buchet, qui a déjà délivré sous son label un **Jean-Sébastien Bach** en 1968. Ces soliloques ne manquent pas d'intérêt et sont complétés par d'utiles documents : tableau chonologique, petite bibliographie et index des noms.

- **Esthétiques du peuple, Collectif Révoltes logiques,** Cahier libre des Editions de la découverte, P.U. de Vincennes-Saint Denis, Paris (1985), in-8° 270 pages. ISBN 2-7071-1053-7.

C'est là un recueil fascinant, dû à de multiples collaborateurs affrontant cette question ultra-sensible d'une clef de Sésame possible, pour que ce qu'il est convenu d'appeler "le peuple", s'ouvre à ce qu'il est convenu d'appeler "l'art". On sait que ce sont là de très fluctuantes notions, et je souligne mon incapacité à critiquer un ensemble pour lequel ma responsabilité n'est que de rendre compte. Le dossier que ce livre ouvre entraînerait de longs et sans doute stériles débats entre esthéticiens et logiciens : le débat qui opposait des pédagogues aussi avertis qu'Eugène Guillaume (le logicien) et Félix Ravaison (l'esthète), est toujours d'actualité. La détection des talents dans les milieux populaires s'est toujours opérée depuis que le monde est monde. Ces talents ont été exploités positivement ou non par les classes dirigeantes dans la majeure partie des cas. C'est donc enfoncer une porte ouverte que souligner cette fatalité du don des dieux, et la propension fréquente du peuple à considérer, lorsqu'un artitste se manifeste dans ses rangs, qu'il est comme le canard couvé par la poule. Sa tendance est alors de prendre plus ou moins ses distances avec lui, eu égard au raffinement qui est totalement étranger — en principe ! — à son milieu d'origine. On songe à Baudelaire :

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes...

Ce fut l'honneur des philosophes du XVIIIe siècle et des philanthropes du siècle dernier d'avoir ouvert l'art au peuple. Saluons dans notre discipline, un pionnier comme L.B. WILHEM, auquel il n'est pas suffisamment rendu hommage dans l'ouvrage qui nous occupe (cf. L'Education Musicale IX, 1953, 51). Le tort fut de limiter l'effort à une instruction musicale pratique, dont les frontières étroites sont bornées par un solfège élémentaire, une pratique musicale orphéonique modeste et un idéal artistique limité à un socialisme vertueux, souvent débordé par la masse qui applique sans pénétrer dans l'esprit, les recettes élémentaires qui lui sont dispensées. L'art est technique sans doute; il est métier; mais il existe une *poésie* qui rayonne par delà sa discipline. C'est vers cette poésie qu'un Paul Dukas voulait entraîner l'homme. Sa pensée a échappé à bien des gens réputés intelligents, et je pourrais rappeler ici comment cet artiste s'il en fut, a été entraîné dans sa mission d'Inspecteur des Arts et Lettres à faire rappeler la vertu de son bel idéal à une municipalité socialiste bornée, par Léon Blum même, intervenant afin de faire rendre à la musique la place qui lui revient dans l'épanouissement de l'être, même dans les couches populaires, et même s'il en est encore, comme disait Jehan Rictus, à "devoir se laver les pieds"!

Il faut reconnaître qu'une telle publication ne peut susciter qu'un légitime intérêt, nous inciter à la relire, à la diffuser auprès de nos collègues, auprès de nos responsables directs; à ouvrir grâce à elle des débats avec les familles afin de leur faire comprendre dans la mesure du possible, qu'il n'y a pas, selon le mot de C.F. Ramuz, que la nourriture qui compte, mais aussi l'appétit. Que l'épanouissement de l'homme par la sensibilité artistique est sans doute infiniment plus profonde et vraie que par les seuls mécanismes intellectuels. Il en est peu, comme Jean-Paul Sartre, à reconnaître que "seule la musique lui avait appris à distinguer ses propres sentiments". Certes, ce livre comporte des dossiers anecdotiques d'intérêt mitigé, comme l'évocation de l'ouvrier esthète-poète-musicien Maurice Gleize, par Michel Souletie. Mais il n'y a pas que les interventions concernant la musique (*Le dossier Orphéon : musique et sociabilités* de Philippe Gumplowicz, et *L'ouvrier mauvais public. A travers trois chansons d'A. Desrousseaux* de William M. Reddy) qui nous sollicitent : toutes ces participations apportent un argument, ouvrent un horizon, sollicitent réflexions et discussions. C'est un livre qu'on souhaiterait voir étudié de près par les conseillers de nos ministres et qui devrait, avec de fructueuses concertations, faire admettre que l'art n'est pas l'apanage, ni surtout le fait, d'une classe privilégiée. D'où la prime nécessité de sa présence dans une éducation générale. Présence non limitée à une participation style patronage, à quelque manifestation absorbant la quasi totalité du temps imparti; également non limitée à des rudiments tangibles de technique, mais à un véritable éveil. Qu'il est un élément fondamental dans l'épanouissement secret de l'être. Il ouvre à la compréhension, à l'échange, à la fraternisation, à la décantation et à l'élévation par un cheminement interne souverain. Il se moque, dans sa vraie finalité, de manifestations bornées qui, souvent le détournent de sa vocation profonde.

Il convient donc de lire ce livre et de le méditer. Nos lecteurs le trouveront aux Editions de La découverte, 1, Place Paul Painlevé, 75005 Paris. Ou peut-être même dans leurs C.D.D.P. trop peu utilisés et qui recèlent souvent des trésors...

• **Jean-Pierre CHEVENEMENT, Apprendre et comprendre,** *Le livre de poche,* Paris (1985) In-8° 255 pages. ISBN 2-253-03705-2.

Un livre de raison pour le Français raisonnable. Notre actuel Ministre expose ici des vérités dont la pérennité semblerait évidente, mais dont l'audience n'est pas toujours assurée, par le fait des passions, des paresses, des découragements, des désintérêts ou des indifférences, voire des zèles intempestifs. On souhaiterait que ce dossier de décisions, ce recueil de discours, ait bénéficié de l'information de l'ouvrage précédent : l'éducation artistique n'apparaît dans la table que pour deux renvois modestes, en remorque de l'éducation sportive... Nous sommes loin de la pensée de Léon Blum à qui je faisais allusion plus haut !

D'une manière générale, il est un humanisme qui a fait la gloire de la France et de l'enseignement républicain dont on ne tient guère compte, et dont les lueurs se répandaient dès l'enseignement primaire, pour éclairer avec une intensité croissante. Cet humanisme devient lettre morte. On dorlote l'E.N.A. ou Polytechnique, mais on considère avec une mansuétude compatissante l'E.N.S. dont les très riches heures se perdent dans les brumes d'une pensée suicidaire. Mais où sont les neiges d'antan?... La France, *Mère des Arts, des Armes et des Lois* court à cloche-pied sur la seule technologie qui envahit l'art et la littérature, négligeant cet humanisme dont un Georges Pompidou fut l'un des grands témoins. Encore cette technologie doit-elle être intelligible, et tel professeur en Sorbonne doit mettre en garde par circulaire interne les étudiants de 1er cycle SSM2 contre les défaillances de leur style et de leur orthographe...

Le rôle d'un Ministre n'est pas d'extrapoler sans doute, mais de rester dans les limites "raisonnables" d'une nécessité impérative : faire face à la réalité quotidienne. En l'occurence apprendre à lire, à écrire et à compter. Il ne doit pas oublier cependant ce que je viens de souligner : "Ce n'est pas la nourriture qui compte, c'est l'appétit !". Que cet appétit ne vient pas nécessairement en mangeant contraint, et que le fait d'apprendre n'entraîne pas par ailleurs, le savoir. La triste constatation en est faite au moment du Service militaire, où l'on constate avec effroi le nombre d'analphabètes qui ont appris à lire et à écrire jusqu'à la limite de l'âge scolaire, et que médias et B.D. ont tirés de ces occupations durant quatre années d'adolescences et de... majorité.

Est-il nécessaire de souligner ici encore la nécessité pour nous tous de lire et méditer ce recueil, et d'affirmer notre foi en la richesse de ce que nous transmettons ?

Nous avons également reçu un fort attrayant numéro spécial de notre confrère **Le Monde de la Bible** dont la livraison de Janvier-Février 1985 (ISBN 0154 9049 n° 37, Bayard-Presse tél. : 562.51.51) est consacrée **Aux sources du Chant Sacré.** C'est un survol pertinent et luxueusement illustré des sources de la musique Juive et de la Musique Chrétienne.

Jean Maillard

nOtre discOthèque

LES COMPACTS

CD Serge RACHMANINOV (1873-1943).
Concerto pour piano n° 3 et 4.
PHILIPS... numérique... (DDD)... **411 475-2.**

Il m'aura fallu attendre l'avènement du disque compact et cette éblouissante interprétation du jeune pianiste **Zoltan Kocsis** accompagné par **Edo de Waart** et le **San Francisco Symphony** pour goûter le charme de ces concertos de haute virtuosité, un peu faciles, mais d'une prolixité irrésistible. L'art romantique récupéré à des fins démonstratives, exhibitoires! Pas besoin d'une écoute attentive pour en débusquer les ficelles, clichés ou redites, tant pis! Voila qui excite l'épiderme, et le plaisir est immédiat. Du reste, malgré toutes les restrictions formulables à l'égard de cette musique un brin outrancière, voici de merveilleux écrins pour le Piano-Roi.

La capacité du laser à reproduire les orchestrations copieuses excelle à rendre ces 3e et 4e Concertos de 1909 (New-York) et de 1926-41 (Philadelphie), le 3e étant bien supérieur à l'autre. Il faut d'ailleurs signaler la remarquable qualité de la prise de son aérée, précise et claire.

Zoltan Kocsis, Edo de Waart et l'Orchestre Symphonique de San Francisco nous offrent un feu d'artifice de première grandeur. Un dynamisme phénoménal, une interprétation stricte... la mariée est décidément très belle!

(6 plages, durée : 62 mn 16).

CD LA MUSIQUE FRANÇAISE DE BALLET EN 1920
"Les Mariés de la Tour Eiffel"
"L'éventail de Jeanne"
CHANDOS... (DDD)... **CHAN 8356**... distribution Schott

... Vous ne vous êtes jamais rendu, même à l'évidence. Tiens, une autruche. La mer est bordée de plumes d'autruches, c'est son seul luxe, aussi, elle les frise tout le temps.

Jean Cocteau "Les Mariés de la Tour Eiffel"

Ou sont passées nos années folles ?

En 1974-75 Jean Christophe Averty, qui avait déjà réalisé pour la télévision un fabuleux "Bœuf sur le toit", créait une autre mise en scène délirante sur les "Mariés de la Tour Eiffel"; la haute autorité actuelle devrait s'en souvenir plutôt que de rediffuser certains films vus et revus d'une chaine à l'autre jusqu'à satiété!!!

Il n'a été produit à ce jour qu'un seul enregistrement des "Mariés", signé Adès, avec Jacques Duby et Pierre Bertin dans le rôle des phonographes. Milhaud dirigeait l'orchestre et ce même Milhaud regrettait alors la perte de sa "Fugue du massacre de la noce"; je l'ai retrouvée par hasard dans un coin des greniers Salabert; pas peu fier! C'était il y a dix ans.

Quoiqu'il en soit le miracle nous arrive aujourd'hui par **Chandos,** une maison de disques anglaise, qui publie la musique française que la France oublie. Voici enfin les deux intégrales de "L'éventail de Jeanne" et de ces "Mariés" loufoques, mais ces nouveaux Mariés, musicalement complets, ont perdu leur texte. Celui-ci d'ailleurs, sans théâtre, et hors de France n'apparait pas d'une indispensable nécessité. L'amputation n'est donc pas mortelle. Les animateurs et autres chefs de troupe ne disposant pas d'orchestre peuvent à leur guise monter les Mariés de la Tour Eiffel, ils possèdent déjà la musique grâce à cet enregistrement.

L'interprétation un peu rigide de **Geoffrey Simon** à la tête du **Philharmonia** Orchestra, fort bien servie par le compact, n'en demeure pas moins tout à fait honorable. J'attendais malgré tout un peu plus de fantaisie, le "Discours du Général" en particulier me paraît là bien sérieux; mais "L'éventail de Jeanne" et les "Mariés de la Tour Eiffel" nous sont trop précieux pour qu'il faille en chipoter les détails. Les œuvres sont très honnêtement rendues. Cocteau pour les Mariés s'était entouré des célèbres "six" réduits à cinq en la circonstance par la défection de Louis Durey; L'éventail de Jeanne, ballet en l'honneur de Jeanne Dubost, amie de la musique et des musiciens a réuni autour de Ravel une dizaine de compositeurs dont Roussel, Milhaud, Poulenc, Auric, Ibert, Florent Schmitt, mais Ravel est partout; sorte d'hommage rendu par des camarades au plus grand compositeur d'alors et qui ont su glisser ça et là dans leur musique quelques tournures mélodiques ou bribes de thèmes typiquement ravéliens.

Mais pourquoi donc la France dédaigne-t-elle sa musique ?

(20 plages, durée : 50 mn 45, commentaires de pochette exclusivement en Anglais).

Les 33 tours

- **Jean Sébastien BACH** (1685-1750)
  La Passion selon St Matthieu
  Harmonia Mundi... France ... *enregistrement numérique...*
  HMC 1155.57 *(enregistrement réalisé en Septembre 1984 à l'église St Gilles de Bruges).*

Une Passion neuve. Hors romantisme. Décantée mais vivante, humaine. Une Passion étonnante et prodigieusement conduite; d'expression baroque, après celle déjà ancienne d'Harnoncourt. Mieux qu'une version de plus à l'occasion du tricentenaire. Mais l'enthousiasme n'est pas forcément immédiat. De nombreuses autres dites "romantiques", habituelles, par les plus grands chefs atteignent à une intensité dramatique si bouleversante, en particulier dans le premier chœur, qu'il apparait difficile, relevant le défi, de représenter l'œuvre sous un autre jour, même au nom de l'authenticité historique. Passée la première impression de dépaysement, se révèle un merveilleux équilibre, une musicalité immenses. La musique paradoxalement, libérée de toute aura mythique gagne en efficacité. Après le chœur initial, dédramatisé mais toujours également grandiose, l'action prend corps, les épisodes s'enchaînent dans un même élan inspiré. Ce n'est pas un concert, pas une célébration musicale, mais seulement l'illustration d'un texte capital, malgré les faiblesses de tout ce qui n'est pas directement emprunté à l'Evangile.

L'attention toujours en éveil durant quelques 2 heures 30, cette musique qui revêt les apparences de l'universalité agit pour le meilleur. S'en dégage une sérénité confiante, une sensation d'épanouissement infini.

Philippe Herreweghe s'explique à la faveur d'un fort intéressant article inséré au coffret de trois disques sur ses choix quant à l'interprétation et sur les rapports texte-musique dans l'œuvre religieux de J.S. Bach. Le résultat sonore, vivant, consacre la réussite et l'utilité du travail. Un prodige!

L'ensemble Vocal de la Chapelle Royale, le **Collegium Vocale de Gand,** le **chœur d'enfants "In Dulci Jubilo",** les 39 instrumentistes répartis en deux orchestres, **Howard Crook** (ténor - Evangéliste), **Ulrik Cold** (basse - Jésus), **Barbara Schlick** (Soprano solo), **René Jacob** (Alto solo), **Hans-Peter Blochwitz** (ténor solo), **Peter Kooy** (Basse solo), tous placés sous la direction de **Philippe Herreweghe** ont exécuté là une des plus belles St Matthieu actuellement disponibles. Toutes considérations culturelles, spéculatives quant au choix des tempi, des accentuations, de la relative souplesse rythmique résultant d'un style d'exécution discrètement baroque, ou de l'effectif réduit des chœurs et des orchestres, pour judicieuses qu'elles soient demeurent très en deçà du résultat final.

L'orgue qui remplace avantageusement le clavecin accompagne les récitatifs, avec doublures aux cordes à chaque intervention du Christ, et les batteries de triples croches dans le grave sur le texte *"et la terre trembla et beaucoup de morts se levèrent"*, confiées également aux cordes sont ici d'un grand effet. Une telle maîtrise permet d'augurer de ce que sera par le même Herreweghe la Messe en si prévue au festival d'Aix cet été.

Un dernier mot quant au lieu choisi pour l'enregistrement; lieu idéal. La "St Matthieu" comme la "Passion selon St Jean" ne prennent leur véritable dimension que dans un tel cadre; et ce cadre a certainement contribué à la mise en valeur de l'ensemble, musical à l'excès, exclusivement musical.

Voila bien une interprétation de référence, et pour longtemps sans doute. L'enregistrement disponible en **CD** me semble compte tenu de ce qui précède infiniment préférable sous cette forme. De plus, le CD permet d'isoler tel ou tel des 68 n^os^ (selon l'édition Barenreiter) qui forment l'ensemble de l'œuvre avec une précieuse facilité.

- **Johannes BRAHMS** (1833-1897)
  Les 2 Concertos pour piano, Ballade en si mineur op. 10 n° 3
  DECCA... analogique... **411 920-1.**

Il suffit d'ajouter le nom des interprètes : **Julius Katchen** au piano, **l'Orchestre Symphonique de Londres** avec **Pierre Monteux** pour le 1er concerto en ré min. op. 15, et **Janos Ferencsik** pour le second en Si b. Maj. op. 83.

Des artistes qu'on n'oublie pas.

Les enregistrements, excellents malgré leur âge, datent respectivement de 1959, 1960 et 1964. Decca avait réédité il y a deux ou trois ans, en un volumineux coffret de 11 disques la totalité de l'œuvre pour piano seul de Brahms par Katchen, avec en plus les trois trios pour piano violon et violoncelle en Si Maj. op. 8, Ut Maj. op. 87, ut min. op. 101, la sonate pour piano et violoncelle en Fa Maj. op. 99, et les trois sonates pour piano et violon en Sol Maj. op. 78, La Maj. op. 100 et ré min. op. 108; les deux concertos viennent couronner cette intégrale grandiose. Le mot n'est pas trop fort. Brahms avait trouver en Katchen un interprète à sa mesure, capable de rendre à la fois la complexité du discours et sa puissance. Pas la moindre complaisance, mais une pâte sonore onctueuse, charpentée, qui se révèle, ardente, directe. Tout parait si simple, si évident... Voici vis à vis de l'univers brahmsien la plus belle leçon d'interprétation et de rigueur dont on puisse rêver.

Un disque historique, d'une indiscutable nécessité.

Hervé MUSSON

- **R. SCHUMANN** (1810-1856) : Kinderszenen, op. 15 - Waldszenen, op. 82 - Bunte Blätter, op. 99
  Maria Joào PIRES, piano
  ERATO : NUM 75178 - Existe en cassette et en C.D.

Les auditeurs de France-Musique se souviennent probablement avec émotion du merveilleux récital que Maria Joào Pirès donna en direct depuis le 34e festival de Besançon le 8 septembre dernier où elle nous fit découvrir pour la première fois, à côté d'une sonate de Mozart et de deux sonates de Beethoven, son interprétation des Waldszenen op. 82 et de dix extraits des Bunte Blätter op. 99. Ceux, dont j'étais, qui firent le vœux de la voir graver ces deux recueils sont d'autant plus comblés qu'elle y ajoute les Kinderszenen op. 15. On a souvent, à juste titre comparé Maria Joào Pirès à Clara Haskil, ou Dinu Lipatti. Elle en a souvent la sonorité épurée et transparente, l'articulation précise, mais son Schumann (et par ailleurs son Chopin : les Valses, les Concertos) est entièrement de chair et de sang, avec ses emportements, ses colères, ses calmes pacifiés, ses rêveries poêtiques, mais jamais Eusébius n'évince Florestan! Un très beau disque qui à côté de Bach, Mozart et Chopin nous révèle la grande pianiste portugaise sous le meilleur jour!

- **L'ART DE LA FLUTE DE PAN**
  Simion STANCIU, Naï roumain - *Walter Artho, piano*
  ARION : ARN 36779

Voici le 34e volume de la série : **"L'Art de ..."** dans la célèbre collection que dirige Ariane Ségal. Le Naï roumain est une flûte de pan diatonique de deux octaves et une sixte d'étendue permettant néanmoins par un positionnement approprié des lèvres le total chromatique. Il peut donc faire sien toutes sortes de répertoires. La première face de ce disque est consacré à des arrangements de compositeurs roumains, la deuxième à des compositeurs classiques (Bach, Mozart, Corelli, Dvoràk...). Appropriation serait plus exact, car les œuvres sont respectées jusque dans leurs tonalités d'origine. Couleur, virtuosité, expression, sens du style sont l'appanage de ce virtuose hors de pair qu'est Simion Stanciu (alias Syrinx). Voici un disque étonnant qui viendra à point nommé dans vos discothèques comme magnifique illustration des articles de notre collègue Luthereau sur la flûte de pan. Bravo et merci à Ariane Ségal, puisse-t-elle continuer à produire de telles splendeurs.

- **HOMMAGE AU GROUPE DES SIX**
  Geneviève et Bernard PICAVET, pianos
  AUVIDIS : AV 4828

Quel bel hommage Geneviève et Bernard Picavet rendent à leurs maîtres : Aline Van Barentzen et Jean Doyen en consacrant un disque au groupe des six, eux qui ont tant joué la musique française de leur temps. Darius Milhaud et Arthur Honegger occupent la plus grande place et les quatre autres compositeurs ne sont représentés que par des œuvres brèves (deux minutes et trente secondes pour Georges Auric!). Pour ma part je regrette un peu le choix qui a été fait pour Milhaud de la transcription qu'il a faite de sa **"Création du monde"**; malgré la grande diversité des moyens pianistiques mis en œuvre par les éxécutants, les couleurs de l'orchestre font cruellement défaut! En revanche la monumentale et austère **"Partita"** pour deux pianos d'Arthur Honegger, magnifiquement rendue justifierait à elle seule l'acquisition de ce disque. Geneviève et Bernard Picavet se déjouent avec une grande facilité des nombreuses embûches de ces musiques souvent très difficiles pianistiquement. Ils savent restituer avec un rare bonheur la cocasserie, la désinvolture, le pittoresque contenus dans la plupart de ces pièces.

• **Marcel LANDOWSKY** (né en 1915) : **La sorcière du placard aux balais**, opéra pour enfants — **Les notes de nuits,** conte symphonique pour récitant et orchestre. *Ensemble instrumental du Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt,* dir. : *Yves LESTANG*
AUVIDIS : AV 4278.

La sorcière du placard aux balais est un opéra minute écrit à l'intention des enfants. Il est joué par un enfant : le récitant, petit Pierre, deux solistes adultes : une voix de femme : la voisine, la sorcière et une voix d'homme : le notaire, auxquels s'ajoutent : un chœur d'enfants (ici les enfants des écoles primaires de Boulogne-Billancourt) et un orchestre symphonique très diversifié soulignant à merveille toutes les situations cocasses et loufoques du conte de Pierre Gripari. La musique est fort bien faite, dans un style très accessible, les différentes et nombreuses séquences s'enchaînent rapidement et certains airs faisant office de "refrains" ("Dans une petite maison sur la grand'rue...", "Sorcière dans ton placard à balais, prend garde...") sont très facilement mémorisables. J'ai pris beaucoup de plaisir à l'audition de cette œuvre. Le partagerez-vous, et le ferez-vous partager à vos élèves ? Je l'espère... **Notes de nuit,** est l'histoire d'une jeune élève qui passe la nuit dans son école de musique et assiste à de troublants sortilèges : les tapisseries évoquant des scènes musicales s'animent... Remake d'un autre conte célèbre... L'histoire est un peu plate et convenue, mais la musique à défaut d'être vraiment originale est subtile, raffinée, poètique, variée et j'oserais dire inspirée... Elle traite assez souvent l'orchestre symphonique par familles et peut être une approche intéressante et renouvelée de celui-ci. Voilà donc un disque en direction des enfants sages qui devrait réussir à les intéresser, eux et leurs parents, à les émouvoir et à les cultiver. La mise en œuvre artistique et technique (prise de son Georges Kisselhoff!) est superbe.

• **Henri SAUGUET** (né en 1901) : **Divertissement de chambre** pour flûte, clarinette, alto, basson et piano — **Mélodies** sur des poèmes de la comtesse Murat, d'Eluard, d'Antoinette d'Arcourt.
Robert Hériché, flûte, *Henri Dioset,* clarinette — *Roger Lebauw,* alto — *Maurice Allard,* basson — *Raoul Gola,* piano; *Suzanne Lafaye,* soprano — *Paul Derenne,* ténor — *Henri Sauguet,* piano
CHARLIN : DS 501, collection : **Musique Française, Les Compositeurs par eux-mêmes.**

La discographie d'Henri Sauguet est des plus réduites, et encore ne s'intéresse-t-elle qu'à son œuvre d'orchestre. Pour beaucoup le nom d'Henri Sauguet n'est-il pas exclusivement associé au seul ballet : **Les Forains**. Ce disciple d'Erik Satie et du groupe d'Arcueil a pourtant eu, outre les ouvrages lyriques, les ballets, les concertos, une abondante production de musique de chambre et de mélodies. Ce disque vient opportunément nous le rappeler en même temps qu'il comble une désolante lacune. La musique qu'on y entend est d'une exquise facture, et procure un ravissement constant tant tout y est simple et naturel.

On ne peut rêver interprétation plus authentique puisque les meilleurs solistes français y participent accompagnés au piano, ou dirigés par Henri Sauguet lui-même, ainsi que le suggère d'ailleurs le titre de la collection Charlin. La prestation du ténor Paul Derenne est particulièrement remarquable : cette voix ductile, souple et élégante épouse au mieux les subtiles méandres de la mélodie sauguetienne. Ajoutons que la prise de son du regretté André Charlin est superbe et restitue au mieux l'espace sonore, en particulier dans les duos soprano-ténor.

• **G.F. HAENDEL** (1685-1759) : Six Cantates profanes. Henri Ledroit, haute-contre; Noëlle Spieth, clavecin; David Simpson, violoncelle baroque. Cassette FY K112. Existe également en disque.

Henri Ledroit s'affirme comme l'un des meilleurs haute-contres du moment, et l'engouement du public comme de la critique lui donne une place de choix dans l'aéropage des René Jacobs, Paul Esswood, James Bowman... Cette cassette outre qu'elle est une nouvelle démonstration de la voix chaude, ductile et veloutée du chanteur, et une magnifique leçon de style, nous fait découvrir un aspect peu connu de l'œuvre de jeunesse de Haendel.

Un reproche cependant concernant le conditionnement cassette de cet enregistrement : comment se fait-il que la jaquette ne nous donne aucun renseignement, aucune traduction des textes italiens, alors que je suppose qu'ils existent sur la pochette du disque ? C'est là déconsidérer le support cassette, alors qu'il est dans notre métier d'enseignant infiniment plus pratique que le microsillon et moins coûteux que le Compact-Disc.

• **GIACINTO SCELSI** (né en 1905) : **Musique sacrée**
Groupe vocal de France, dir. :*Michel Tranchant*
John Patrick Thomas, haute-contre
Eric Lundquist, orgue
Disque FY 119.

Voici un nom, qui probablement ne dira pas grand chose à personne. Ce disque nous révèle un compositeur fécond (plus de 150 œuvres) qui a vécu dans le plus grand anonymat, et le plus grand dépouillement, ne visant pour sa vie comme pour son œuvre que l'essentiel, l'unique, l'irréductible, éradicant le superflu. Il en résulte une œuvre monacale, taillée au burin, oscillant entre l'incantation médiévale : **"Antifonia sul nome Gésu"** pour ténor solo et chœur d'hommes, et la musique réduite au son brut comme la résonance des cloches : **"In nomine lucis I et V"** pour orgue, et les **"Tre canti sacri"** à huit voix mixtes. Musique attachante et prenante, d'une grande pureté d'intention et de facture, démunie d'effet et d'ostentation. La notice contient des fragments de poèmes de Scelsi qui sont une aide à l'approche de sa musique.

Jean Jacques PREVOST

• **Guillaume de MACHAULT, Messe Nostre-Dame et Chansons. HARMONIA MUNDI HMC 5122.**

L'art de Machault offre à l'enseignant une source inépuisable de rythme et une rare possibilité de découverte mélodique au départ d'une **talea.** Je ne puis donc que recommander à nos Collègues cette nouveauté **Harmonia Mundi** qui rassemble cette extraordinaire architecture qu'est la **Messe Notre-Dame** et diverses chansons — huit au total s'achevant avec le célèbre virelai 4 (Douce Dame jolie). Ces pages de Guillaume de Machaut (1300-1377) sont parfaitement interprétées par **The Boston Camerata** sous la direction pertinente et d'une parfaite musicalité de **Joël Cohen.**

• **Airs de Mozart** par **MARGARET PRICE. RCA LRL 1-5077** pressage allemand.

Réédition bienvenue d'un disque RCA de 1975, le Récital de Margaret Price réunit Sept airs de W.A. MOZART (1756-1791). C'est un véritable régal que d'entendre un soprano aigu, apte aux coloratures, jouissant d'une telle chaleur vocale, d'un timbre charmeur, jamais acide ni donnant une impression de fatigue. Certains de ces airs proviennent d'œuvres lyriques : **Vado ma dove ? - Oh Dei!,** KV 583 de l'opéra-bouffe **Il Burbero di buon cuore; Non temer, amato bene** KV 490 avec violon concertant précédé du grand arioso **Non piu, tutto ascoltai,** extraits de l'opéra **Idoménée; Al desio di chi t'adora,** récit et rondo KV 577 des **Noces de Figaro;** Récit **Vorrei spiegarvi oh Dio** et aria **Ah Conte, partite** KV 418 de l'opéra **Il curioso indiscreto**; Récit **Bella mia fiamma** et air **Resta oh cara** KV 528, scène; et l'air allemand **Nehmt meinen Dank, Ihr holden Gönner!** KV 383. Un régal muscial et vocal!

• **Déodat de SEVERAC, Inédits pour piano - REVOLUM : REV 051** *digital*

Les rencontres de MUSICORA 85 ont accueilli les animateurs de **Révolum** qui avaient quitté la terre d'oc pour nos ciels apâlis. C'est ainsi que je puis attirer l'attention de nos amis sur le fort honnête catalogue de cette jeune maison de disques toulousaine : j'en ai retenu en premier lieu le côté prospecteur avec ces Inédits pour le piano de Déodat de SEVERAC (1873-1921). L'interprète, à la forte personnalité et qui domine ce programme éclectique, est Isabelle Legoux-Laboureaux : dotée de premiers prix de Toulouse et de Paris et lauréate du Concours Cziffra, elle assume lucidement les vastes pans psychologiques d'une **Grande Sonate** datée de 1901, sans doute imprégnée de l'enseignement scholiste et qui prouve une fois de plus qu'il n'y a pas, au début du siècle, qu'une orientation de la musique française et que l'enseignement de d'Indy et de Roussel a ouvert bien des panoramas qui sont spécifiquement nôtres. A cette **Sonate** en quatre parties, d'une durée totale de quelques quarante minutes succèdent de ravissantes pièces libres : **Vent d'autan, Valse météque, Danse du tonneau et du bidon, Impromptu, Prélude de Quatuor, Valse lente.** Certaines sont des plaisanteries fort éloignées au demeurant de l'esprit caustique de Satie, et plus tournées vers la sensiblité de Chabrier. Cette nouveauté est un délice : chez REVOLUM, 22, rue Pagès, 31200 Toulouse 16 (61) 47.72.39. Cette co-production en accord avec l'A.R.C.A.D bénéficie d'une présentation d'Henri Sauguet.

• **NADAL ENCARA** (Noëls occitans) - **REVOLUM : REV 054** (Revolum, 32, rue Pagès 31200 Toulouse).

Un bouquet plein des senteurs méridionales : hors saison sans doute puisqu'il s'agit de **Noëls d'hier et d'aujourd'hui,** vêtus d'une harmonisation sans prétention, et interprétés de la façon la plus sympathiquement convaincante par **Clara, Martina** et **Rosina de Peire,** et **Francesa Daga.** Des voix interpellantes et d'une parfaite homogénéïté, contrastées cependant et qui expriment à merveille la tendresse d'un **Nadal de Forgas** ou les éclats d'un **Nadal tindaïre.** Que voilà une nouveauté sympathique, humainement utile pour ses qualités artistiques, musicales, linguistiques.

• **PAPA CLOWN,** Pierre Lozère — Production **PLBF 1634604 st.** — Diffusion : téléphone 16 (6) 437.81.09.

Douze chansons rythmées pour les tous petits, pour leurs évolutions, leurs jeux. Un adulte, des enfants, quelques instruments, des titres drôles : Petit boogie, Nestor l'alligator, Ma guitare est enrhumée, L'heure des mamans...

Jean MAILLARD

• **MELODIES SUR DES POEMES DE VICTOR HUGO**
Felicity Lott
Graham Johnson, piano
HARMONIA MUNDI, HMC 1138.

Regrouper des compositeurs très différents sous la bannière hugolienne est une idée doublement astucieuse. D'une part, les poèmes, pleins de puissance, ne risquent pas de faire sourire (combien de mélodies souffrent de leurs paroles trop niaises!); d'autre part, un large aperçu historique est ouvert, de **Gounod** à Reynaldo Hahn, en passant par **Bizet, Lalo, Delibes, Franck, Saint-Saens, Fauré...** mais aussi, **Wagner, Liszt,** et enfin, beaucoup moins connues, **Maude-Valérie White.**

Dans la *"Sérénade"* Gounod épanouit son chant un rien facile, mais gracieux à l'extrême. Après tout, ne fut-il pas le premier grand représentant du genre ? Saint-Saens lui doit apparemment beaucoup. La *"Guitare"* fait l'objet de trois versions différentes, signées Bizet, Lalo et Liszt; la troisième possède de loin le plus de caractère et d'humour, mais les deux autres ne manquent pas de charme. Bizet se distingue par son exotisme aux mélismes envoûtants *(Adieux de l'hôtesse arabe)* Wagner, quant à lui, bouscule la langue française dans une *"Attente"* aux rythmes brünnhildiens, mais pleins de conviction.

Chaque face de disque se termine par la *"Rêverie"*, dont Fauré puis Reynaldo Hahn sont les auteurs. Dans la version Fauré, Felicity Lott a enregistré deux voix superposées : c'est un trucage digne de Dalida, mais dont l'effet n'en est pas moins, ici, très heureux.

Un livret en trois langues (français, anglais, allemand) offre le texte des poèmes et leur traduction. Felicity Lott possède une parfaite diction du français et la réputation de sa voix n'est plus à faire : finesse du timbre, souplesse et expression dans toutes les nuances. Ce disque constitue à la fois un document de choix et un véritable régal pour l'oreille.

Isabelle WERCK

Informations diverses

• **CENAM**

vient de paraitre
"850 stages de Musique et Danse"

Des vacances en musique pour tous les goûts dans tous les genres, de la clarinette à la bombarde, du chant choral à la musique électroacoustique, des claquettes à la pavane en passant par la danse classique et le trombone voici ce que propose cette liste vendue 20 F + 3,50 F de port.

51, rue Vivienne, 75002 Paris

• **MUSEE DE L'HOMME**

A l'occasion de la rénovation d'un espace consacré à la musique et aux instruments traditionnels, un "salon de musique" va être ouvert au 2° étage des galeries d'Ethnologie du Musée de l'Homme.

La salle est centrée autour d'un très beau gamelan de Java du XIXe siècle. Cet orchestre, comprenant quinze instruments (métallophones et jeux de gongs en bronze, xylophone, vièle et tambour), est demeuré muet depuis son entrée au Musée de l'Homme en 1933. Ressuciter cet ensemble instrumental en donnant des concerts avec la collaboration de musiciens indonésiens, présenter des instruments peu connus ou jamais exposés tel un lithophone préhistorique du Vietnam, diffuser des programmes musicaux, sont quelques unes des merveilleuses idées proposées par le Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme.

Palais de Chaillot - 75016 PARIS. Tous les jours, sauf mardi.

• **ECOLE DU LOUVRE**

L'Ecole du Louvre organise, du 24 juin au 26 juillet 1985, une session exceptionnelle de cours d'été, destinée à tous ceux, amateurs ou novices, qui désirent s'initier à l'Histoire de l'Art, découvrir certaines périodes ou approfondir diverses disciplines.

Six séries traiteront des sujets suivants :
— L'Egypte, des origines à la domination romaine (24 juin-28 juin)
— L'art roman (1er juillet-5 juillet)
— La peinture au XVIIe siècle (8 juillet-12 juillet)
— Le mobilier et le décor intérieur en France du XVIIe au XIXe siècle (8 juillet - 12 juillet)
— La peinture au XIXe siècle (15 juillet-19 juillet)
— L'art du XXe siècle (22 juillet-26 juillet)

Les cours pourront être complétés par des séries de visites-conférences dans les principaux musées et monuments parisiens.

Pour tous renseignements complémentaires, contacter **l'Ecole du Louvre, 34, quai du Louvre, 75001 Paris.**

Bureau d'information ouvert tous les jours (10 h-12 h 30 - 14 h-17 h 30), sauf les samedis et dimanches.

• **ANGERS**

— "Musiques du XXe siècle" Festival du 29 juin au 7 juillet.

— "Musiques-Chorales". Stage intégré au Festival ouvert à tous choristes adultes et permettant d'associer au travail en ateliers, l'assistance gratuite à tous les concerts et la participation aux rencontres et débats avec les compositeurs et interprètes présents. Un atelier de culture vocale sera assuré chaque matin par des solistes du **"Groupe Vocal de France"**. L'après-midi sera proposé un atelier de **"Découverte-Lecture"** d'œuvres vocales de compositeurs tels Bério, Xénakis.

Inscriptions-renseignements : Christine Rannou, 2, rue Emile Blavier - 49000 ANGERS.

• **ALES**

Stage d'Orgue du 8 au 19 juillet 1985; niveau : Initiation à degré supérieur

Direction : **Rosie Ill et Pierre Simonet**

Renseignements-inscriptions : Lucette Clavairoly, 5, rue Mistral 30100 ALES

• **ANGOULEME**

Stage International du 29 août au 4 septembre 1985 : chant, violon, flûtes à bec, flûte traversière, hautbois, violes, violoncelle, clavecin, basse continue. Au programme : Bach - Haendel - Scarlatti - Schutz.

Ecole Nationale de Musique, Place Henri Dunant - 16000 Angoulême

• **BEAUVAIS**

Troisième Concours d'Orgue Européen du 2 au 15 septembre 1985. Les inscriptions seront closes le 1er juillet.

Renseignements : Secrétariat des Amis de l'Orgue, 80, rue Taitbout - 75009 PARIS

• **DIGNE**

Stages Musique et danse du 7 au 23 juillet 1985. Cordes, vents, musique baroque, chant grégorien etc...

Renseignements : F.I.A.C. - 6, rue Firmin Guichard - 04000 DIGNE LES BAINS

• **DINAN**

La session musicale de DINAN (Côtes du nord) aura lieu du 1er au 6 juillet 1985.

Elle s'adresse aux instrumentistes et choristes de tous niveaux poursuivant un but pédagogique ou culturel, ainsi qu'aux amateurs de musique ancienne et classique.

On pourra y travailler en ateliers :
— la Direction chorale
— le chant grégorien
— le chant choral, la culture vocale, le chant en quatuor
— les danses anciennes
— la pédagogie musicale : méthodes actives Orff - Kodaly - Martenot
— les instruments suivants : clavecin, orgue, flûte à bec, guitare classique, cithare, harpe celtique, flûte traversière
— la basse continue au clavecin...

Renseignement et inscriptions : S.P.A.M., 45, rue de Brest - 35000 RENNES - Tél. (99) 54.20.20.

• **PONT SAINT ESPRIT**

Pour la 5e année consécutive, l'Association Musicale Spiripontaine organise un Stage de Musique pluridisciplinaire du **18 au 31 août** 1985. Ce stage s'adresse à des élèves de différents niveaux et propose 2 formules :

— d'une part, pour les élèves de niveau Elémentaire II minimum de Conservatoire, des classes : Alto, clarinette, flûte, piano, violon, violoncelle, musique de chambre, orchestre.

— d'autre part, pour les élèves de niveau Supérieur ou Professionnel, des cours d'interprétation :

Classe de Violon : Ivry Gitlis - Classe de Violoncelle : Manfred Stilz - Classe de Musique Populaire : Angelo Branduardi.

Renseignements : Madame Saltes - Avenue Gaston Doumergue - 30130 PONT SAINT ESPRIT

• **STRASBOURG**

— Session de Pédagogie Musicale et de Direction Chorale, du 22 juillet au mercredi 31 juillet 1985, organisée par l'A.P.E.M.E.C. (Association des Professeurs d'Education Musicale de l'Enseignement Catholique)

Renseignements : Anne Lamblin - B.P. 2 Geudertheim - 67170 BRUMATH.

— Le Festival **EUROPA CANTAT** aura lieu du **17 au 28 juillet 1985** à **Strasbourg.**

C'est une des plus grandes manifestations internationales du chant choral au monde qui se déroule tous les 3 ans dans un autre pays d'Europe. En 1985, il revêtira un éclat tout particulier par la célébration de l'**Année Européenne de la Musique,** dont il sera l'une de ses plus importantes manifestations.

4000 participants des meilleures chorales d'amateurs de **plus de 30 pays** seront simultanément présents : ils donneront **plus de 100 concerts** de tous les styles et de toutes les époques.

Les **grands concerts** verront la participation de plusieurs orchestre symphoniques français et étrangers; un **auditorium** de près de 6000 places sera aménagé par la Ville de Strasbourg pour la circonstance. Les programmes comprennent des œuvres de Bach, Haendel, Schütz, Scarlatti, Berlioz, Britten, Xenakis, Halffter, Poulenc, Calmel, Penderecki, Respighi, etc.

• **Association Arts et Culture en Finistère**

L'Association "ARTS ET CULTURE EN FINISTERE", qui regroupe le Conseil Général du Finistère, la ville de Brest et la ville de Quimper, organise du 16 juillet au 12 août 1985, et pour la deuxième année consécutive, le "FESTIVAL DES 3 MERS" (Festival de Musique Sacrée), placé sous la présidence de J. Chailley.

Durant la même période, plusieurs stages sont proposés :

— du 16 au 28 juillet, musique chorale de la Renaissance, des périodes baroque, classique et romantique. "La Voix source de Musique", chants sacrés du 6e au 14e siècle. Découverte des musiques traditionnelles.

— du 4 au 11 août, "Musique sacrée de Monteverdi et de ses contemporains" "Britten et ses contemporains" "Musique Bretonne et Celtique".

— du 13 au 15 août. Stages instrumentaux, d'orchestre de chorale, de musique de chambre.

Renseignements à l'Association : Palais des Arts, avenue Clémenceau - 29283 Brest Cedex.

• **LYON**

XVIIe Congrès International d'Education Musicale et Instrumentale WILLEMS et Ve stage "Vers l'Art du Piano, du Violon et de la Guitare" du 30 juin au 6 juillet 1985.

• L'éducation musicale active et réceptive depuis le tout jeune enfant jusqu'à l'adolescence;
• L'éducation instrumentale en piano, violon et guitare;
• Contribution pratique à la musicothérapie;
• Chant choral quotidien et leçon de musique plenum;
• Conférences et concerts;
• Ateliers quotidiens de perfectionnement.

Renseignements et Inscriptions :
23, Résidence Les Grandes Bruyères F. 69260 Charbonnières-les-Bains. Tél. (1) 887.02.47.

- **CASTELNAUDARY** (Aude)

Stage de réalisation pour la création française de "l'AFRICAN SANCTUS" de David Fanshave du 15 au 28 juillet.

Renseignements : F. Legée, 32, rue Charles Martel, 54000 NANCY - Tél. (8) 354.10.51.

- **St BERTRAND DE COMMINGES**

Académie Internationale de Musique du 22 juillet au 4 août.

Cours d'interprétation.
Orgue : Michel Chapuis - André Stricker
Clavecin : Jean Patrice Brosse

Renseignements : 31260 MAZERES/SALAT

- **PRADES** - Festival Pablo Casals
24 juillet au 14 août

Concerts - conférences - master classes.

Session chorale du 1er au 14 août.

Renseignements : rue Victor Hugo, 66500 PRADES.



OFFRES D'EMPLOI

- **AMIENS**

L'Ensemble Instrumental de Picardie recrute sur Concours les 24-25 et 26 juin plusieurs pupitres : violons, alto, violoncelles.

Clôture des inscriptions le 20 juin.

Renseignements : M.C.A., Place Léon Gontier B.P. 0631, 80006 AMIENS Cedex.

- **BOULOGNE-BILLANCOURT**

L'Ensemble vocal de Boulogne (92) — 40 choristes — recherche un chef de chœurs pour septembre 1985. Répétitions le mardi au Centre Culturel de Boulogne. Musique ancienne et moderne. Contacts : Jean BILLORE 603.50.38.

APEC CAEN recherche pour séjour musical Juillet 85, un directeur de CU diplomé (si possible musicien) et deux directeurs musicaux pour orchestres et chorales. Tél. : E. Lavenu (31) 97.09.61.

CLUB MUSICAL DE CORMEILLES en PARISIS cherche d'urgence pour la fin de l'année et années suivantes PROFESSEUR DE TROMPETTE. Pour tous renseignements, téléphoner à M. BLACKSTONE (3) 961.39.54 ou écrire : 8 Esplanade Salvador Allende, 95100 ARGENTEUIL.



BULLETIN D'ADHÉSION

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ______ Prénoms ______

Profession ______ Adresse complète ______

______ Code postal ______

Je soussigné, souscris un abonnement	SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale . . .	150 F
	COUPLE	☐	avec iconographies (5)	165 F
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1985 (l'exemplaire) port inclus .	46 F
				(6 F de port inclus)

Je verse la somme de ______ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS

☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1) ☐ Par mandat en francs français

Date ______ Signature ______

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.



Institut
de Pédagogie
Musicale

ZOLTÁN KODÁLY

Kecskemét

FORMATION SUPERIEURE RESERVEE AUX PROFESSEURS DE MUSIQUE ET CHEFS DE CHŒURS

Le but des cours est de faire connaître la méthode d'enseignement musical, à laquelle Kodály, compositeur, musicologue, professeur de musique a consacré sa vie et d'en présenter les aspects théoritiques et pratiques.

Les cours sont donnés par des spécialistes internationalement connus.

1) **Cours annuels,** de septembre à la fin de mai.

   Le programme comprend solfège, théorie musicale, conduite de chœurs, méthodologie et leçons de présentation, musique folklorique, musique de chambre, formation de voix.

   Logement au collège de l'institut : chaque étudiant dispose d'un piano dans sa chambre.

   Langue d'enseignement : anglaise.

   Cours spéciaux d'une durée de six mois ou de deux ans, dans les cas paraissant le justifier.

2) **Séminaires internationaux d'été.**

   Tous les deux ans se tiendront des cours intensifs de plusieurs semaines pour les débutants et progressistes. Groupes en plusieurs langues, en cas de besoin.

   Le programme comprend solfège, conduite de chœurs, méthodologie et leçons de présen tation, cours de théorie musicale et d'histoire de la musique.

   Logement au collège d'école supérieure.

   Les prochains séminaires auront lieu entre les **16 juillet et 5 août 1986.**

   Les participants pourront assister à des concerts, excursions et autres événements culturels.



Renseignements détaillés :
Institut de pédagogie musicale ZOLTÁN KODÁLY
Bureau d'études
H-6001 - B.P. 188 - Hongrie